acques Ellul

Impˇeriul Nonsensului

Jacques ELLUL

Impˇeriul Nonsensului

— Arta și societatea tehnicistă – Traducere de **Octavian Soviany**

Editura Sens

Traducere: Octavian Soviany Tehnoredactare: Adrian Buzaș Fotografie copertă: Virgiliu Narcis Copertă: Adrian Buzaș

Redactare: Bettina Nicoară-Szellner

Jaques Ellul, L3empire du non-sens

ō Presses Universitaires de France, Paris, 1980

ōSENS, 2021

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

ELLUL, JACQUES

Impˇeriul nonsensului: arta și societatea tehnicistă /

Jacques Ellul; tradˆ.: Octavian Soviany. — Arad: Sens, 2021

Conţine bibliografie

ISBN 978 – 606 – 9078 – 25 – 9

I. Soviany, Octavian (tradˆ.)

73

Editura Sens

Calea Timișorii 212/2 Arad

Telefon: 0257 288 669

E-Mail: comercialsensˇro **wwwˇsensˇro**

Cuprins

Jacques Ellul și hainele cele noi ale împăratului – Prefaţă de Octavian Soviany 7
Introducere 13
Elemente Bibliografice 36
Contradicţia 39
Poziţia artei în sistemul tehnicist 81
Relaţia cu mediul tehnic 82
I. Obiectul 106
Mesajul și compensarea 131
Tehnica naște o artă ideologică 131
I. Mesaj și Revoluţie 145
Comunionalul 169
II. Ludismul Compensator 181
Formalismul și teoria 193
Primatul Teoriei 194
I. Pierderea Sensului 219
Ludismul Tehnicist 234
Oscilaţia între Formalism și Semnificaţie… 243
Artistul și criticul 267
Artistul 267
I. Necesitatea Criticii de Artă 297
Epitomă – Viitorul Incert 313

Jacques Ellul și hainele cele noi ale împăratului

Neîndoielnic, Jacques Ellul a fost un mare spirit contestatar, un critic al societăţii contemporane, pe cale de a se transforma într-un uriaș mecanism în care individul nu mai reprezintă decât o piesă lipsită de însemnătate. în opinia lui, societatea occidentală a ultimului secol (care le succede societăţilor „naturale”, ca de pildă societatea medievală europeană și celor „industriale”, cum a fost societatea occidentală a secolului al XIX-lea) este una „tehnicistă”, în care rolul de factor determinant îi revine tehnicii. Aceasta și-a extins influenţa în toate domeniile, a proiectat omul într-un nou mediu de viaţă, cel „tehnic”, căruia îi este anevoie să se adapteze și în care trebuie totuși să supravieţuiască, i-a modificat necesităţile, stilul de viaţă, mentalitatea și, în cele din urmă destinul.

Tehnica, constituită într-un sistem, care include și omul, are tendinţa de a-și subordona întregul ansamblu social, transformându-l într-o Megamașină, dar această tendinţă (consideră Ellul) mai întâmpină anumite obstacole, mai cunoaşte mici derapaje și incoerenţe, astfel încât societatea tehnicistă nu reprezintă o oglindă întru totul fidelă a sistemului, iar în interiorul ei, omul, deși supus unui continuu proces de reificare, mai dispune încă de o anumită marjă de libertate.

În această ordine de idei, *Impˇeriul Nonsensului* (1980) se situează în continuitatea lucrărilor fundamentale ale lui Ellul despre tehnică, cum ar *Tehnica sau miza secolului* și, mai ales *Sistemul tehnicist.* De data aceasta, gânditorul îşi propune să ia în discuţie rolul determinant al tehnicii în raport cu fenomenul artistic modern. Astăzi *„arta, ca orice altă activitate, se găsește situată, în același timp, în societatea tehnicistă și în sistemul tehnicist și tocmai relaţia cu acest nou mediu mi se pare îndestulătoare pentru a clarifica întreaga realitate a artei moderne. Realitatea și tragicul ei adevăr. Urmând această ipoteză, n-am pretenţia de a sonda arta în toate dimensiunile ei, de a propune o explicaţie a artei prin raportare la condiţia umană, nici de a lămuri esenţa omului prin mijlocirea acestei activităţi cu totul ieșite din comun. Nu mă voi referi nici la istoria universală a artei, nici la misterele sacre, nici la căutarea neîntreruptă a unui orient pierdut. Nu voi intra în domeniul psihologiei artei, în motivaţiile sale profunde, nici în acela al sociologiei artei. Tot așa, teoriile, expuse de atâtea ori, atât de numeroase și atât de pasionante ale filosofiei artei, nu îmi vor reţine atenţia. Căci voi rămâne cantonat într-o perioadă scurtă a unei istorii lungi, perioada ultimului secol, și voi adopta un singur punct de vedere: acela al relaţiei dintre artă și tehnică pe parcursul acestui secol”*. — scrie el.

Din perspectiva lui Ellul, arta contemporană are un caracter esenţialmente contradictoriu: pe de o parte se vorbește despre o criză a artei, se contestă însăși ideea de

artă, se practică anti-arta, anti-literatura, iar pe de altă parte, există o extraordinară proliferare a fenomenului artistic, apar permanent (în mai mare măsură decât oricând), noi curente, noi tendinţe, noi orientări, născute dintr-o veșnică goană după nou, care coincide cu ceea ce se întâmplă în tehnică: ca și obiectele create de aceasta, operele de artă contemporane au o existenţă extrem de scurtă, sunt înlocuite de altele, se nasc și pier aproape instantaneu, pe parcursul unui proces continuu, care pare lipsit de sens și finalitate. Totodată, noua artă este lipsită consideră Jacques Ellul de orice legătură organică și reală cu arta trecutului: spre deosebire de aceasta din urmă, care a luat naștere într-un mediu „natural”, arta zilelor noastre se dezvoltă într-un mediu „artificial”, format aproape în exclusivitate din „obiecte tehnice”, iar creaţiile ei împrumută natura acestora. O consecinţă esenţială a acestui fenomen este pierderea funcţiei de simbolizare, prezentă în arta trecutului. Prin simbolizare, opera de artă tradiţională se raporta la un plan de semnificaţii superior, era o modalitate prin care omul „umaniza” lumea înconjurătoare, conferindu-i sens și semnificaţie. Astfel încât dispariţia simbolizării conduce la dispariţia sensului, iar arta contemporană capătă astfel aspectul unui „Imp ˇeriu al Nonsensului”, măcinat și acesta de o aparentă contradicţie, căci în interiorul său se manifestă două tendinţe opuse la prima vedere: arta „cu mesaj” și arta „formalistă”, care se pretind, fiecare în felul său, revoluţionare. Arta „cu mesaj” este esenţialmente contestatară: ea contestă societatea actuală, vorbește despre alienarea omului în această societate; avem de a face însă cu o contestaţie lipsită de obiect, căci ea rămâne în genere o critică de pe poziţii marxiste a capitalismului, o contestaţie politică, ce are în vedere aspecte ce au dispărut de mult din societatea capitalistă de astăzi. Iar, atâta timp cât nu atacă rădăcinile răului, respectiv tehnica și sistemul tehnicist, contestaţia este nu numai îngăduită, ci face parte efectiv din sistem. Ea are o funcţie compensatorie: îi infuzează omului senzaţia unei aparente

libertăţi, ajutându-l să supravieţuiască într-o lume ostilă, în care, fără asemenea compensaţii, această supravieţuire ar deveni problematică. Iar artistul protestatar devine astfel, cu sau fără voia lui, un complice, un instrument al sistemului.

La celălalt pol se situează arta „formalistă”: artiștii care aparţin acestei orientări contestă existenţa vreunui mesaj al operei, considerând că actul creaţiei se reduce la o elaborare de forme, care se întemeiază pe modele și pe teorii tot mai abstracte, iar produsul artistic nu este decât ilustrarea unor anumite tehnici, asupra cărora artistul sau comentatorul se lansează în teorii formulate într-un limbaj abscons și greu accesibil nespecialistului. Astfel încât ˇs-a ajuns la situaţia în care teoria prevalează în faţa creaţiei; pentru a fi ˇînţeleasă, opera de artă are nevoie de explicaţiile criticului, care este astăzi auxiliarul indispensabil al artistului și în ultimă instanţă, este cel face și desface gloriile artistice. Iar „formalistul” (care recurge adesea la mijloace tehnice extrem de sofisticate și lucrează de multe ori asistat de calculator) este la fel de integrat în sistemul tehnicist, la fel de subordonat acestuia ca și artistul contestatar. Și deși se proclamă drept un arhetip al „omului liber”, deși consideră că dispun de o libertate absolută, și unul și celălalt sunt total dependenţi de sistem. Iar creaţia lor e doar o expresie a neantului.

Și se naște astfel, în mod firesc, întrebarea dacă arta contemporană mai este cu adevărat artă. Jacques Ellul socotește că nu, cel puţin nu în sensul în care termenul de artă a fost întrebuinţat până în prezent.

Criza artei este expresia unei crize a omului, generate de efectele integrării lui într-un sistem tehnicist.

Este o criză fără ieșire?

Nu, atâta timp cât societatea nu e expresia deplină a sistemului tehnicist și nu ˇs-a transformat încă într-o Megamașină.

Iar cartea lui Jaques Ellul se termină într-o notă, totuși foarte reţinută, de optimism.

„Totul trebuie luat de la început” – scria el. *„Este*

vorba să se conștientizeze mai întâi că, de un secol încoace, arta a pornit-o pe un drum greșit, ˇs-a supus puterilor, a mărturisit doar falimentul omului. Este vorba să se conștientizeze apoi că arta nu își va regăsi vocaţia, valoarea și adevărul urmând o cale ştiinţifică. Dar evident că acest sens și aceste valori nu pot veni din exterior, nu pot fi propuse de un intelectual, de un filosof, de un moralist, artistul este cel care trebuie să redevină creator, nu doar de forme și combinaţii, ci un creator autentic, împreună cu grupul sau societatea, a ceea ce va fi recunoscut de acum înainte drept sens și valoare. Și aceasta nu printr-un discurs intelectual sau moralizator, care n-ar avea nicio trecere, ci printr-o redescoperire profundă, care să-i infuzeze întreaga operă, să fie receptată și să ia amploare, după ce tentativele lui Böll, West, Chagall, Dalí, Buñuel, Bergman, Fellini, Saint-John Perse, Neruda au fost sortite eșecului. Cine va duce oare barca în larg?

Este nevoie de o comprehensiune esenţială, de o comprehensiune și nu de o fenomenologie. Este nevoie de îndrăzneala de a-i sfida pe acești monștri computerizaţi. Este nevoie de speranţa care să ne facă să păşim înainte ca niște învingători și pentru a învinge. Trei coloane pe care poate ˇs-ar putea edifica o artă nouă, care să însemne exodul din acest timp și exordiul unui discurs nou pe care trebuie să-l rostim dacă vrem să i ne sustragem matematicii destinului”.

Concluziile lui Ellul sunt desigur greu de digerat de o mare parte dintre artiștii contemporani. Unora pot să li se pară exagerate și alarmiste. Dar chiar dacă nu sunt acceptate, ele ˇs-ar cuveni, cel puţin, să dea de gândit.

Problemele ridicate în *Impˇeriul Nonsensului* sunt reale și ar trebui să-l preocupe pe fiecare artist și să-l conducă fatalmente la întrebarea: Totuși încotro merg arta și literatura actuală? Dacă totuși – ca în povestea lui Andersen – împăratul e în pielea goală?

Octavian Soviany

Introducere

Care intelectual n-a dorit să scrie pagini explicative și hotărâtoare despre Artă1 și n-a meditat asupra acestei invenţii incredibile și misterioase a speciei umane? Dar eu n-am un „cap metafizic” și n-am avut niciodată pretenţia de a sonda fiinţa omenească în partea ei de necunoscut. Mărginindu-mă la o activitate mai modestă, privesc prezentul și constat că arta modernă este, în același timp, în plină criză și în plină eflorescenţă. Supraabundentă, ea se manifestă în toate direcţiile. Putem să descoperim o „raţiune” a unei asemenea multiplicităţi, a unei asemenea ambiguităţi? Observ o forţă vitală aproape de necrezut și totuși, abia deschise, florile se ofilesc fără să dea roade în aparenţă. Este posibil să depistăm o mișcare profundă, fără să ne apucăm de clasificări, un fir conducător în mijlocul acestui haos, fertil și steril totodată, printre aceste „ziceri” contradictorii și „neziceri” semnificative? Cum să nu-ţi pui o asemenea întrebare numaidecât ce arunci o privire, ciulești o ureche, chiar și distrată, la această aventură temerară și nebunească? Societatea noastră occidentală, epoca noastră sunt interogate de arta pe care o produc. Și să recunoaştem că răspunsurile sunt de obicei locuri comune. Aici locurile comune abundă. Cel al Muzeului imaginar, cel al transpunerii ştiinţei în Artă și, din convergenţa lor în vederea unui construct nou, acela al artei care a devenit populară, deoarece ne aflăm într-o societate de masă, iar arta este influenţată de MMC[1]… Când vorbesc în această privinţă de locuri comune, nu mă gândesc la stupidităţi sau erori. Fără îndoială, este adevărat că lumea artei a fost transformată de știinţă, de mass-media, de constituirea Muzeului imaginar[2]… dar, pentru că toată lumea vorbește despre asta, n-am simţit nevoia să reiau aceste evidenţe și să explic singularitatea artei actuale pornind de la ele. Fiecare dintre aceste

1 Mijloace de comunicare în masă (n. a.)

2 Termen creat de André Malraux, care desemnează un ansamblu de opere de artă pe care o persoană oarecare le consideră esențiale și pe care, le-ar reuni, dacă ar avea posibilitatea, într-un muzeu ideal, (n. t.)

afirmaţii poate conţine o parte prezumtivă de adevăr. Dar insuficientă. Cu atât mai insuficientă cu cât fiecare dintre aceste aserţiuni mi se pare idealistă (chiar dacă se întemeiază pe o filosofie materialistă) și adeseori pusă de-a curmezișul. O să urmez un proiect limitat: ne găsim în prezenţa unui univers singular al creaţiei artistice; de unde îşi extrage arta această singularitate specifică? Și iată care este ipoteza mea de cercetare: arta, ca orice altă activitate, se găsește situată, în același timp, în societatea tehnicistă și în sistemul tehnicist[3] și tocmai relaţia cu acest nou mediu mi se pare îndestulătoare pentru a clarifica întreaga realitate a artei moderne. Realitatea și tragicul ei adevăr. Urmând această ipoteză, n-am pretenţia de a sonda arta în toate dimensiunile ei, de a propune o explicaţie a artei prin raportare la condiţia umană, nici de a lămuri esenţa omului prin mijlocirea acestei activităţi cu totul ieșite din comun. Nu mă voi referi nici la istoria universală a artei, nici la misterele sacre, nici la căutarea neîntreruptă a unui orient pierdut. Nu voi intra în domeniul psihologiei artei, în motivaţiile sale profunde, nici în acela al sociologiei artei. Tot așa, teoriile, expuse de atâtea ori, atât de numeroase și atât de pasionante ale filosofiei artei, nu îmi vor reţine atenţia. Căci voi rămâne cantonat într-o perioadă scurtă a unei istorii lungi, perioada ultimului secol, și voi adopta un singur punct de vedere: acela al relaţiei dintre artă și tehnică pe parcursul acestui secol.

Nu voi ţine cont, de exemplu, de teoriile atât de interesante ale lui Plehanov[4] și Lukács[5]. Din perspectiva lor, pentru care adevărul era totuna cu marxismul, era

---

3 Trebuie să distingem între sistemul tehnicist, care este produsul jocului Tehnicii și se constituie ca o formă de organizare autonomă și auto-reproductivă, păstrând riguros sensul cuvântului sistem, și societatea tehnicistă, care este societatea în care se situează și se organizează sistemul, în funcție de care se dezvoltă acesta, dar evident o societate care conține altceva decât tehnică și care, deși este influențată în esență de aceasta, păstrează de asemenea anumite trăsături tradiționale, anumite pulsiuni iraționale, etc. A se vedea J. ELLUL, *Sistemul tehnicist,* Calmann-Lévy, 1972. (n. a.)

4 Gheorghi Valentinovici Plehanov (1856-1918) - filosof, teoretician și critic literar rus de orientare marxistă, (n. t.)

5 Georg Lukâcs (1885-1971) - filosof și estetician maghiar marxist, (n. t.)

vorba, înainte de toate, să se explice și să se justifice activitatea artistică prin gândirea lui Marx[6] și în interiorul acestei gândiri. Ei au restabilit demnitatea și libertatea creaţiei artistice în spiritul gândirii lui Marx și pentru marxiști, dar aceasta n-are nicio legătură cu aserţiunea noastră. Era vorba, o dată în plus, despre dimensiunea eternă a artei, precum și de cea istorică. Dincolo de dezbaterea despre relaţia dintre forţele de producţie și suprastructură, se poate considera că Marx a analizat efectiv raportul dintre arta modernă și industrie în condiţiile secolului al XIX-lea. El a văzut în acest context că „istoria industriei și realitatea obiectivă la care a ajuns reprezintă cartea deschisă a forţelor esenţiale ale omului”, care nu fuseseră înţelese până atunci decât în esenţa lor abstractă, ca politică, artă, literatură, etc. A pune arta în relaţie cu industria înseamnă a-i circumscrie în cele din urmă realitatea, dar și realitatea omului, și ne putem da astfel seama până în ce punct arta este reflexul a ceea ce fac industria și capitalismul din om: arta exprimă alienarea umană, separarea subiectului de obiect și a producătorului de produs. Prin intermediul artei ceea ce este trece cu vederea peste ceea ce este gândit. Această artă se supune legii producţiei capitaliste; este un obiect produs de subiectul producător și oferit subiectului consumator. Dar și mai interesant este că, din perspectiva lui Marx, „arta constituie o Techné întemeiată pe non-dezvoltarea și subdezvoltarea Tehnicii și face parte din lumea alienării ideologice, din lumea ideală. Și, în consecinţă, ea va fi suprimată de dezvoltarea dezalienantă și totală a praxisului real al oamenilor care muncesc pentru a transforma lumea”. Arta trebuie să-și piardă esenţa în profitul tehnicii, (cf. Kostas Axelos, *Marx despre tehnică*). Pornind de aici, dată fiind dezvoltarea actuală a Tehnicii, Marx pune problema supravieţuirii artei în condiţiile societăţii noastre și pe aceea a realităţii ei.

Mă voi situa aici oarecum pe această poziţie. Nu voi

6 Karl Marx (1818-1883) - filosof, sociolog și economist german, părintele doctrinei comuniste, (n. t.)

căuta să răspund la problema constantă a relaţiei dintre Artă și Tehnică. Ar fi, bineînţeles, posibil să se examineze tehnicile artei, transformarea ei ca urmare a condiţiilor tehnice. Chesţiuni care pot fi ˟înfăţișate fie în aspectul lor permanent, „etern”, fie în acela istoric, într-o anumită constanţă a fenomenelor. Noi ne vom referi doar la epoca modernă și nu vom căuta să descoperim constante și explicaţii valabile pentru toate artele și toate epocile.

Nu va fi vorba, cu atât mai puţin, de a lua termenii Artă și Tehnică[7] în înţelesul lor prim și indefinit; de fapt avem în vedere doar tehnicile moderne. Și ne vom preocupa mai puţin de influenţa uneia asupra celelalte, întrebându-ne mai ales cum de a putut deveni arta modernă ceea ce este în clipa de faţă și care e sensul unei asemenea deveniri. în definitiv, arta ar putea fi considerată acum ca un ansamblu de semne, care desemnează ceva, dar ce? Și ˟s-ar putea vorbi despre libertatea artistului, despre o dezlănţuire a imaginaţiei, despre o explozie, în toate sensurile, a facultăţilor creatoare, la fel de bine ca și despre un delir, despre o furie distructivă – dar asta nu ne interesează deloc. Nici diferenţa dintre această artă și cea care a precedat-o. Ne vom mărgini doar la relaţia ei cu sistemul tehnicist modern. Estimând că acolo voi găsi explicaţia tuturor trăsăturilor acestei arte care îşi extrage tot de acolo valoarea semnificativă. Astfel încât, pe de o parte, vom avea un demers descriptiv de efectuat (dar, bineînţeles, nu o descriere a artei!), iar pe de altă parte vom aduce la lumină în mod progresiv anumite semnificaţii care depășesc poate și arta și tehnica.[8]

Trebuie să precizez totuși termenii anchetei noastre.

---

7 Nu intenționez să dublez cartea atât de remarcabilă a lui Georges COMBET, *Calliope și Minos,* 1972, despre Artă și Tehnică, pentru că acolo este examinat raportul constant dintre ele. (n. a.)

8 Mă situez, evident, în opoziție față de tezele lui H. R. ROOKMAKER *(Arta modernă și moartea unei culturi,* 1975), lucrare foarte interesantă și bine documentată, dar care rămâne în totalitate idealistă și consideră că evoluția artei se efectuează pe baza inventării unor noi principii și în raport cu noile concepții de viață și filosofii. El prezintă ascensiunea artei moderne ca pe o “bătălie” soldată cu victoria creatorilor ei, ca și cum aceștia s-ar fi situat în afara curentului sociologic predominant. Pentru el, arta rămâne mereu o căutare a sensului vieții. Ceea ce este foarte caracteristic pentru o viziune clasică asupra artei, (n. a.)

Am vorbit despre sistem tehnicist. Nu despre societate, nici măcar despre o societate tehnicistă. Este o banalitate, arhiutilizată, câtuși de puţin lămuritoare, proclamarea ideii că arta depinde de societatea în mijlocul căreia se dezvoltă, pe care o exprimă și o oglindește[9]. Este adevărat că evoluţia artei depinde de evoluţia gustului, de progresul ştiinţelor și tehnicilor, de noile teorii asupra viziunii figurative și de transformarea relaţiilor sociale în sine. Dar nimeni din lume n-a putut să descrie exact ansamblul de corelaţii posibile între aceste patru mari axe de cercetare. Se poate stabili, desigur, o relaţie între cutare aspect al artei și contextul global în care se dezvoltă acesta. Arta poate chiar să clarifice, să expliciteze fenomenul social. într-una dintre acele admirabile formule, cărora le deţine secretul, Adorno11 putea să consemneze. „Opera de artă unitară este burgheză. Opera de artă mecanică aparţine fascismului. Opera de artă fragmentară vizează, în stadiul negativităţii totale, utopia”. într-adevăr, într-un anumit sens pare mai interesant a se studia raportul dintre tehnică și societate: acesta permite dezvoltări sclipitoare pentru a se critica, de exemplu, societatea burgheză sau pentru a se arăta că arta a fost, la sfârșitul secolului al XIX-lea, principala formă de protest împotriva acesteia, cel puţin atâta timp cât nu se vrea, dimpotrivă, să se susţină că, indiferent cum a fost societatea, Arta a fost Artă, în toate timpurile și în toate locurile. Pentru Malraux[1011], de pildă, arta este un fel de gnoză, care permite salvarea de nesfârșitul timpului și de falimentul morţii. Astăzi, ca întotdeauna, arta ar fi o religie. Pe de altă parte, nu este cu siguranţă lipsită nici de interes, nici de importanţă judecarea acestei arte în globalitatea societăţii

9 Astfel, cu obișnuitul său radicalism, P. BOURDIEU *(Funcțiile artei - dragostea pentru artă,* 1966) transează: “Principala funcție a artei este de ordin social... Practica culturală servește la diferențierea claselor și a fracțiunilor acestora, la justificarea dominației unora asupra celorlalte.” Asta nu ne duce la nimic, (n. a.)

10 Theodor Adorno (1903-1969) - filosof, muzicolog și compozitor german, reprezentant - în filosofie - al Școlii de la Frankfurt, de orientare neo-marxistă. (n. t.)

11 André Malraux (1901-1976) - scriitor și om politic francez, autorul celebrului roman *Condiția umană,* (n. t.)

contemporane. Cine ˇs-ar îndoi că aceasta este burgheză? în această societate și ca urmare a orientării burgheziei, suprastructura intelectuală și artistică umple locul lăsat vacant de religie; ea justifică ordinea socială și puterea clasei conducătoare; cu cât societatea burgheză devine mai utilitară, cu atât arta și cultura au în mai mare măsură pretenţia gratuităţii; cu cât societatea devine mai solidă și mai generalizată, cu atât arta se dorește mai originală și mai personală. „Subiectivitatea suprastructurii e replica obiectivităţi! glacificate a structurii ştiinţifice” – cum spune Charbonneau[12]. Și în același timp, se știe că burghezia este eclectică, aceasta ţine chiar de liberalismul ei. „Incertitudinea normelor intelectuale și artistice le lasă spiritelor libertatea de a căuta în altă parte satisfacţiile pe care nu le găsesc în societate”. Dar burghezia a elaborat o întreagă ideologie a Artei: despre rolul ei compensatoriu, despre evaziunea prin artă, despre culminarea tuturor activităţilor omenești prin acest pisc ideal, dar în același timp, ˇs-a avut grijă ca arta să fie situată în lumea reală. Ea este un agrement. Un ornament pentru cei care au tot ce le trebuie și chiar un surplus pentru asta, un răsfăţ, un lux, iar artistul a devenit, în același timp, câinele savant și leul îmblânzit, cu atât mai dispreţuit cu cât era mai copleșit cu aur, considerat doar un accesoriu pe măsură ce teama pe care o stârnea în timp ce îşi arăta colţii, pretinzând că ar contesta toată această societate, era tot mai prefăcută. Lumea ˇs-a obișnuit cu ideea că tehnica impune formele artei, dar producţia artistică exprimă adevăratele valori umane. Arta devenea funcţională pentru că așa voia burghezia, dar totodată preromantică, evanescentă, kitsch, deoarece clasa burgheză avea nevoie de acest parfum de incoerenţă și ambianţă eterică. „Arta nouă este un epifenomen cu alură burgheză și reacţionară, deși și-a însușit la începutul ei ideile socialiste și visul saint-simonian”. (Delevoy[13]). Burghezia a dat naștere unui

12 Bernard Charbonneau (1910-1996) - gânditor, sociolog și politolog, pionier al “ecologiei politice”, (n. t.)

13 Robert-Léon Delevoy (1914-1982) - istoric de artă și autor belgian, (n. r.)

estetism, a travestit în capricii utilul, a subordonat Arta necesităţii unui decor, fiind clasa dominantă care se voia împodobită, decorativă și care juca (în istorie) un rol căruia arta trebuia să-i furnizeze decorul. Estetic era doar inutilul. Dar ceea ce trebuie subliniat este faptul că de-a lungul acestei epoci arta a fost cu siguranţă aceasta, în toate tendinţele ei: eu nu vorbesc aici despre Arta oficială. Ar fi prea facil. Dar avangarda, artiștii revoluţionari sunt prin excelenţă conformi cu rolul care le este pus la dispoziţie de către burghezie. Manet[14], Cézanne[15], Van Gogh[16] îi sunt perfect complementari. Și burghezia este cea care i-a consacrat! Ei i-au redat acesteia gustul noului și au redus-o la puterea ei creativă de la origini. Funcţia sau vocaţia lor revoluţionară este absolut iluzorie. Au revoluţionat stilul de a picta, dar și-au oglindit epoca și și-au dus misiunea la bun sfârșit: ca și alţii, ei erau indivizi. Să nu uităm că burghezia era individualistă și că preţuia mai presus de orice personalitatea-putere, pe Napoleon, pe Goethe. Iar, într-o epocă în care totul devenea plat, Van Gogh era individul ideal. Burghezul se recunoștea în acest revoltat. El încarna tocmai libertatea despre care se vorbea atât de mult. Burghezia avea nevoie de artiști „dresaţi”, care îi „plăceau”, dar în același timp și de artiști „sălbatici”, care trăiau efectiv ceea ce ideologia burgheză proclama de atâta vreme. Iar artistul era chemat să joace tragedia individului.

Dar ceea ce este bine cunoscut, evident chiar, în ce privește societatea burgheză, ceea ce leagă arta noastră de această societate, atât de strâns, încât „declinul artei” poate să pară expresia declinului burgheziei (și contează prea puţin – așa cum a arătat Adorno – dacă artistul aparţine în mod expres cutării sau cutării clase sociale) se poate spune despre orice societate modernă[17]. în

14 Édouard Manet (1832-1883) - celebru pictor impresionist, (n. t.)

15 Paul Cézanne (1839-1906) - mare pictor postimpresionist. (n. t.)

16 Vincent Van Gogh (1853-1890) - mare pictor olandez postimpresionist, considerat precursor al expresionismului, (n. t.)

17 Distincția dintre arta burgheză și arta proletară nu este decât produsul unei

societăţile socialiste arta este încă și mai reacţionară și total sterilizată. Raportul dintre Artă și societatea contemporană se caracterizează, indiferent care ar fi structura economică și ideologia acesteia, prin masificare, standardizare, reificare, iar arta, atunci când vrea să-și apere integritatea, produce, pornind de la sine însăși, caracteristici care corespund exact societăţii căreia dorește să i se opună. Ea continuă să aibă, sub toate regimurile, o „marfă proastă” – caracterizată prin facilitate, amuzament, relaxare, conformism, accesibilitate, consum – și o „avangardă”, care constituie totdeauna proiecţia ideală, estetică, formală a unor experienţe netrăite cu siguranţă de nimeni. Iar Adorno arată de exemplu că muzica, fie tradiţională, fie emancipată, rămâne în esenţa ei identică în raportul ei cu societatea modernă. Bineînţeles, modernitatea artistică, avangarda pretinde mereu că ar fi altceva: purtătoarea unei contestaţii fundamentale. Dar când examinăm avangardele secolului al XIX-lea sau pe cele de la începutul secolului XX ne dăm seama cu ușurinţă de iluzia lor: ele se mărginesc să confirme, să ascundă, să facă să progreseze sau să compenseze realitatea socială existentă, pe care pretind că ar contesta-o. Trebuie spus că în aceste condiţii întrebările pe care și le pune P. Daix[18] în legătură cu modernitatea mi se par cam simpliste. El a rămas convins că modernitatea a fost realmente explozivă și eliberatoare, dar oare nu era închisă în ea însăși? Astăzi, a fi „modern” nu înseamnă tocmai a dori să ieși din modernitate? Or – spune el – modernitatea se reînnoiește în mod necesar, deoarece intră în luptă cu ceea ce nu este modern. „Omul modern ˟s-a născut din această împotrivire”. Fie, se reînnoiește. Și Daix continuă să facă din modernitate (reînnoită *hic et*

concepții conformiste și repetitive, alcătuite din locuri comune pseudo-marxiste, (de exemplu M. RAGON, De ce să faci artă?, 1971). Fie că este burgheză, creștină, proletară, etc. arta se include, înainte de toate, în sistemul tehnicist, de unde își extrage caracterul, (n. a.)

18 Pierre Daix (1922-2014) - jurnalist, scriitor și critic de artă. Inițial comunist, devine, începând din anii 60 ai secolului trecut, un critic al comunismului de tip sovietic, (n. t.)

nunc[19]*l)* criteriul sigur al Adevărului și probabil al Frumosului. Dar o primă afirmaţie trebuie să ne alerteze: când arată cui i se împotrivește omul modern el adaugă: „În cele din urmă, lumii exterioare”. O afirmaţie semnificativă: lumea exterioară, împotriva căreia se ridică libertatea interioară, producătoare a artei... Idee esenţialmente burgheză. Să abandonăm imunda lume reală pentru a pătrunde în vis, în utopie, în invenţie. Călătoria – *drop* out[20]-ul... Desigur, este tocmai ceea ce așteaptă societatea noastră din partea artistului. Modernitatea, avangarda îşi joacă rolul perfect. Dar Daix ar fi trebuit să reflecteze pe deasupra și la această formulare semnificativă: „Pictore, nu te preocupa să fii modern, Este unicul lucru pe care, indiferent de ce ai face, nu îl vei putea evita”. (S. Dalí[21])

Aceasta pune punct dezbaterii cu privire la valoarea modernităţii: ea este, scurt și cuprinzător, expresia necesităţii, a obedienţei, involuntare fără îndoială, dar cu atât mai gravă cu cât este involuntară, în raport cu datul modern. Să precizăm încă o dată că, scriind acestea, eu nu pretind să emit vreo judecată, nici să declar că a fost totdeauna așa. Nu caut să elaborez o teorie generală. îmi e de ajuns să mă refer la lumea occidentală pornind de la începutul secolului al XIX-lea. Nu judec valoarea estetică a operelor, ci doar pretenţia acestora de a fi novatoare, revoluţionare, de a întruchipa libertatea, justiţia și nu mai știu ce. E de ajuns. N-am aşadar intenţia de a dezvolta problema raportului dintre Artă și Știinţă în general. Au făcut-o mulţi alţii. De altfel e oarecum inutil a căuta să pui mai mult sau mai puţin direct în relaţie cu cutare sau cutare aspect al societăţii această neobosită mișcare browniană, creatoare de noi și noi școli, care agită „arta modernă”: impresionism, cubism, abstracţionism, montaje, ready made, Suprematism, suprarealism, expresionism, manierism, constructivism, neo-plasticism, tașism,

19 Aici și acum, (lat.) (n. t.)

20 Adolescent care și-a abandonat studiile, (engl.) (n. t.)

21 Salvador Dali (1904-1969) - mare pictor spaniol suprarealist, (n. t.)

informalism, artă brută, et[.

Să ne limităm la arta și la tehnica modernă. Dar deja se pune o întrebare. E vorba despre societatea pe care o numesc tehnicistă. Francastel[22] nu acceptă ca societatea noastră să fie definită prin Tehnică. Dar aprecierea lui se bazează pe o cunoaştere insuficientă a tehnicii moderne și pe o analiză sociologică a societăţii noastre care pornește de la presupoziţii ideologice evidente. Nu voi reveni asupra acestei probleme pe care am tratat-o pe larg în altă parte. Societatea noastră este definită, determinată, caracterizată prin tehnicile ei. Dar în societatea noastră există și altceva decât aceste tehnici. N-am susţinut niciodată ideea unui determinism strict sau unilateral, nici pe aceea a unui fel de mecanicism. Factorii care se combină cu tehnicile sunt multipli și diversifică formele de expresie și produsele. Dacă este absurd și nerealist să susţinem că ceea ce constituie caracteristica lumii moderne nu este Tehnica, ci „punerea în lucru a anumitor finalităţi economice și sociale, a unor tehnici de toate categoriile”, este în schimb cert, că societatea modernă comportă diverse polarizări. Or, obiectivul nostru este să prezentăm nu raportul dintre feluritele arte și această societate, în diversitatea și complexitatea ei, ci sistemul tehnicist cu tot specificul lui. Bineînţeles vom fi nevoiţi să nu ne oprim aici în mod constant și să analizăm de asemenea, în plan secundar, și alţi factori de influenţă asupra artei. Dar mi se pare că trebuie să clarificăm această complexitate operând serii ale temelor de analiză. Mai mult decât în alte studii despre Tehnică ne vom alătura lui Debord[23], cu remarcabila lui viziune despre Societatea Spectacolului. Arta este unul dintre aspectele fundamentale ale societăţii spectacolului, ea însăși definită în parte prin tehnică. Spectacolul caracteristic lumii de astăzi nu este produs automatic, aproape natural, de

22 Pierre Francastel (1900-1972) - critic de artă, adept al metodei sociologice, (n. t.)

23 Guy Debord (1931-1994) - scriitor, ideolog și cineast, care a conceptualizat noțiunea sociopolitică de “spectacol” în cunoscuta lucrare *Societatea spectacolului,* (n. t.)

dezvoltarea tehnicii, ci, tocmai pentru că este o societate a spectacolului, ea și-a ales propriul conţinut tehnic. Iar asta contribuie la faptul că i se atribuie artei un loc și o formă nouă. Căci dacă izolarea stă la fundamentul tehnicii, procesul tehnic izolează la rândul lui, iar arta este integrată în acest proces. Dar este evident că dacă studiul de faţă continuă cercetările mele despre tehnică și despre sistemul tehnicist, el nu este o ilustrare simplă, un simplu apendice. Arta are specificul ei. Ea rămâne, chiar dacă este înserată în acest nou ansamblu, o activitate singulară, expresia unui voinţe superioare a omului, încercarea de a se depăși pe el însuși, cea mai profundă dintre intuiţii… Și ce se întâmplă cu toate acestea în lumea particulară a Tehnicii? Ce devine Tehnica în sine, sub impactul acestui proiect exagerat? Este arta în continuare ceea ce crezusem că este? Iar dacă a suferit o mutaţie radicală, ce reprezintă această schimbare pentru om și pentru destinul său, pentru imaginea pe care şi-o face acesta despre el însuși? Ni se impune o cercetare esenţială, dar nu metafizică, nici totală; conectată la acel real care îşi găsește la fel de bine expresia în cotidian ca și în proiectele noastre cele mai sublime. Oare o vom duce la bun sfârșit?

Oricine a putut remarca existenţa unei anumite relaţii între artă și lumea nouă, care începe să se dezvolte odată cu era industrială, dar cum arta suferea o influenţă profundă, și-au făcut apariţia numaidecât interpretările justificative ale acestui fenomen. Cea mai evidentă dintre ele a fost recuzarea în plan teoretic a contradicţiei dintre Artă și Tehnică (dar ignorându-se, evident, ceea ce Tehnica modernă avea radical, esenţialmente diferit în raport cu tot ce a purtat până astăzi numele de tehnică). Arta însăși este o tehnică[24]. Drept urmare, arta va fi concepută de

24 Lăsăm deoparte discursul triumfalist al nenumăraților autori care au scris despre Artă și Tehnică, derivându-și toate ideile din această observație strălucită și hotărâtoare că grecescul Techné voia să însemne Artă. Și totul se rezolvă plecându-se de aici! Aceste mici exerciții etimologice sunt cu desăvârșire ridicole. Aș putea să mă limitez la exemplul, la a sublinia, că Artă nu înseamnă etimologic Tehnică. Etimologia cuvântului Artă este ARQ (de unde formele ar-mus, ar-tus), Rădăcina grecească este AR de unde artuô (uniți printr-o legătură) - arete (aptitudine, excelență, perfecțiune, iar mai târziu - virtute). Literal vorbind, din punct pe vedere etimologic art înseamnă:

acum înainte ca o tehnică și ca un instrument de cercetare și de informare având ca obiect universul. Ea nu ţine de domeniul metafizicului, ci de cel al posibilului. Caracterul ei esenţialmente simbolic este repudiat (putea oare să pară reacţionar?), căci vom vedea cât de greu suportă mediul tehnicist simbolul. Aceste banalităţi (care se întemeiază în totalitate pe cartea lui Francastel[25]) au ca scop justificarea anticipată a mediului tehnicist; ele erau menite să demonstreze că arta modernă este arta dintotdeauna; că nu există nicio ruptură, niciun refuz; apoi că Tehnica este perfect îndreptăţită, că nimeni nu trebuie să-i pună în discuţie avântul magnific (și mai ales nu prin intermediul artei). Și în cele din urmă, că există un acord nemaipomenit între demersurile artei moderne și noile descoperiri ale Ştiinţei și Tehnicii. Iar dacă arta zilelor noastre nu ajunge numaidecât la plenitudine, asta se întâmplă doar „pentru că o teorie greșită o împiedică să se alăture activităţilor practice ale lumii actuale”. O asemenea concepţie pornește de la presupoziţia că Tehnica este singura realitate serioasă, că ea reprezintă astăzi, așa *cum a fost întotdeauna*[26]*,* singura valoare pozitivă, că domeniul ei acoperă sau generează *toate valorile* unui grup uman. în acest demers justificativ al Tehnicii moderne, arta privită ca instrument de justificare ridică doar problema de a cunoaşte unde se situează relaţiile stabile dintre tehnici și stilul figurativ predominant propriu epocii noastre. Dacă acesta place sau nu publicului n-are nicio importanţă. Bineînţeles, dintr-o asemenea perspectivă, toate teoriile care contestă acest glorios progres, de exemplu cele ale lui Giedion[27] sau Mumford[28],

conexiune, ordine, concordanță, dar și orice aptitudine pozitivă activă. Altfel spus: atunci când s-a pus semnul egalității între Artă și Tehnică, nu s-a spus, la drept vorbind, nimic, întrucât viceversa această egalitate nu e valabilă, (n. a.)

25 *Arta și Tehnica în secolele XIX și XX,* Paris, 1956. (n. t.)

26 Subliniat de către Jaques Ellul. La fel ca și în cazul scrierii cu majusculă a anumitor cuvinte, s-a respectat cu fidelitate grafia autorului. Toate sublinierile ulterioare din text aparțin autorului, (n. r.)

27 Sigfried Giedion (1888-1968) - istoric de artă elvețian, preocupat de istoria arhitecturii și de relațiile acesteia cu tehnica, (n. t.)

28 Lewis Mumford (1895-1990) - istoric american, preocupat de istoria științei,

sunt considerate reacţionare. Totuși, acest mariaj perfect pune câteva mici probleme și ne pomenim adesea, printre altele, în faţa necesităţii de a da o nouă „definiţie” a artei sau de a-i atribui anumite finalităţi noi. Dacă îi vom menţine caracterul de ficţiune, de simbolizare, vom isca un scandal în prezenţa ideilor de supremaţie, totalitate, eficienţă, productivitate tehnicistă. Acestea fac derizorie ficţiunea estetică. Ele nu lasă loc pentru realizarea unui conţinut estetic, asta nu intră în sarcina lor! în arta zilelor noastre nu mai este nevoie nici de estetică, nici de conţinut! mai întâi, ni se va reaminti un adevăr evident: că arta este întotdeauna artificială. E vorba despre o construcţie sintetică. Ea fabrică o realitate artificială. Și, în consecinţă, cum să intre în conflict cu tehnica, care este și ea… et[. Aici e schepsisul!

Mai importantă mi se pare luarea de poziţie fundamentală potrivit căreia arta este numai un joc. Vom vedea că de multe ori în societatea noastră arta este efectiv considerată un joc. Este redusă la asta de Tehnică (prelungindu-se astfel concepţia burgheză care privește arta ca fiind o formă de divertisment). Dar, făcându-se o asemenea afirmaţie, fie se admite că poate arta a decăzut și a fost marginalizată, fie, dimpotrivă, se susţine că ea a fost *întotdeauna* un joc, nimic altceva decât un joc. „Arta a început ca un joc, a continuat ca o profesie și a înflorit ca un cult… va redeveni oare joc?” (Moles[29]). Tot așa, J.J. Sweeny[30] ne asigură că, pentru a-și păstra tinereţea, arta trebuie, pur și simplu, să se joace mereu. Copilul se joacă închipuindu-și că ar fi altceva decât este. El se joacă de-a partajarea existenţei, „jucându-se cu… el se joacă de-a…” Asta e Arta. Arta în totalitate. Și Sweeny îşi caută atestatele de nobleţe reamintind că Schiller[31] a afirmat de

---

tehnicii și urbanismului. Critic al civilizației mașiniste, (n. t.)

29 Abraham Moles (1920-1992) - psiholog, sociolog, estetician, unul dintre precursorii studiilor despre teoria informației și a comunicării, (n. t.)

30 James Johnson Sweeny (1900-1986) - critic de artă american, curator al unor muzee celebre de artă modernă, (n. t.)

31 Friedrich Schiller (1759-1805) - poet, dramaturg și estetician, unul dintre clasicii poeziei germane, (n. t.)

asemenea în *Scrisori asupra educaţiei estetice* că arta nu este decât un joc și că omul nu este pe deplin el însuși decât atunci când se joacă. Nu mai amintesc de *Homo Ludens*[32]. E comod să regăsim astăzi toate acestea ca mijloc de justificare. Suntem departe de profundele și tragicele consideraţii ale lui Malraux despre Artă. Nu, omul nu căuta niciun sens al vieţii, niciun mod de a-și perpetua existenţa, nicio acţiune asupra universului misterios atunci când picta pe pereţii grotelor de la Altamira, doar juca un fel de șotron. Toate discursurile despre puterea religioasă a artei sunt doar niște ornamente inutile. Și, ah, ce șansă ni se dă, graţie tehnicizării abundente, să regăsim adevărată dimensiune a artei, care a fost ţinută atâtea veacuri în umbră! Un joc! Nimic altceva decât un joc! Iar în aceste condiţii, trebuie să retragem tot ce investisem până acum în această activitate. Destul de multă vreme am crezut că arta are de-a face oarecum cu frumosul. Și ˇs-a insistat mult în această privinţă. Ce este aşadar frumosul? Ce artă îl exprimă mai bine? Ei bine, e vorba de o eroare. Arta n-are nimic de-a face cu frumosul. Cei care pun astfel problema sunt niște retrograzi. Dacă vrei să înţelegi cât de puţin arta modernă sau ˇs-o iubești sau să o situezi undeva, trebuie să renunţi la acest criteriu, absolut inutil. Armonia, echilibrul formelor, adaptarea corectă la un anumit cadru sau la o anumită întrebuinţare, graţia sau plenitudinea, de orice criterii ne-am folosi, ţin de frumos, dar era acestuia ˇs-a sfârșit. Baudelaire[33] observase perfect antinomia dintre dezvoltarea industrială și frumos: „Ne este permis să presupunem că un popor ai cărui ochi se obișnuiesc să considere rezultatele unei științe materiale drept produse ale frumosului îşi va diminua după un anumit timp capacitatea de a simţi ceea ce este mai eterat, mai imaterial”. Și citățm această frază nu atât pentru judecata

32 Carte celebră a lui Johan Huizinga (1872-1945) - consacrată influenței jocului considerat un fenomen cultural asupra culturii europene, (n. t.)

33 Charles Baudelaire (1821-1867) - poet, eseist și critic de artă, unul dintre marii întemeietori ai poeziei moderne, (n. t.)

în sine pe care o cuprinde (câţi autori din a doua jumătate a secolului al XIX-lea n-au scris același lucru!), ci pentru că P. Daix o reia ca să demonstreze în ce mare măsură se înșela Baudelaire. Evident că n-a înţeles nimic! Și, servindu-se de criteriul frumosului, a blocat întreaga evoluţie a artei, precum și colaborarea ei, atât de fructuoasă cu universul tehnicist. Atâta timp cât îi porţi de grijă frumosului, îţi scapă înţelegerea artei moderne. Evident mai puţin în cazul în care frumosul capătă denumiri arbitrare, de exemplu „forţa unei dezvăluiri" (G. Picon[34]), dar atunci termenul poate primi orice conţinut, poate să însemne orice, și nu există niciun motiv pentru a mai fi ˟întrebuinţat. Alţii au încercat să păstreze termenul de frumos, dându-i un conţinut compatibil cu ceea ce a devenit arta în mediul tehnicist. „Ceea ce este îndeajuns structurat"; „ceea ce dispune de suficientă substanţă proprie pentru a se impune" (nu se precizează în faţa cui...). Dar acestea sunt formule pioase destinate să salveze vocabula tradiţională de la naufragiu, așa că îi preferăm (o, cât de mult!) pe cei care au curajul să spună că frumosul le este indiferent și că ceea ce produc astăzi sub eticheta de artă nu are nimic de a face cu acesta. Să renunţăm aşadar din capul locului la ideile noastre despre frumos, la emoţiile noastre legate de acesta, la căutarea unei plastici, a unei estetici ideale, căci toate acestea ne împiedică să privim cu un ochi senin arta timpului nostru care – ni se repetă explicit tot timpul – nu dorește să fie o producţie de frumos. Ar trebui să ne întrebăm de ce.

De asemenea, se cuvine să abandonăm o altă idee preconcepută despre artă: aceasta a fost concepută adeseori ca și cum ar trebui să ne ofere o anumită plăcere, o delectare interioară să ne conducă la exaltare, să ne facă să atingem acele delicii pătrunzătoare ale unei bucurii fără limită, da, ale unei plăceri care te scoate din tine însuţi, înălţându-te către un mai mult. Ei bine, iată încă o idee greșită în legătură cu arta. Nu mai e relevant să i se procure o anume plăcere ascultătorului, privitorului,

34 Gaëtan Picon (1915-1976) - eseist, critic și istoric literar.

recitatorului. Plăcerea? Ce vulgaritate! Aceasta reprezintă – așa după cum ˇs-a spus – aspectul culinar al artei! Elementul plăcerii gustative nu este compatibil cu altitudinea și forţă, cu componenta intelectuală sau spirituală a artei. Arta modernă este făcută pentru a vă face să plonjaţi în oroare, în lubricitate, în nebunie, în dezlănţuirile instinctuale, în abjecţie, în noroi, în sadism, în masochism, în tot ce poftiţi. Dar nicio bucurie, nicio plăcere! Nicio înălţime, numai abis. Muzica nu se definește ca o combinaţie de sunete plăcute urechii (cum spunea J. — J. Rousseau[35]), ci ca o structură perceptibilă de elemente sonore sesizabile izolat (Moles) și iată una dintre feţele muzicii moderne: algebră rece în forma ei pură, iar cealaltă faţă este „Polytopul lui Xenakis[36], un cataclism audio-vizual în care se juxtapun vâjâituri surde, rezonanţe teribile, ploi de percuţii ușoare, care însă se amalgamează numaidecât, devin la fel de tăioase ca un fir de oţel, încep să urle și vă lasă perplecși, ca după o ploaie cu gheaţă”. Asta în ceea ce privește aspectul terific (și să reţinem că aceste rânduri nu sunt critice, ci îi aparţin unui admirator). Aș putea să adun sute de texte despre acest refuz al plăcerii, al bucuriei, caracteristic artei moderne. Și ar trebui poate să ne întrebăm iarăși de ce. în concluzie suntem invitaţi să considerăm mort, terminat pentru totdeauna, tot ce era considerat până acum conţinutul sau finalitatea artei. Această artă, în totalitate artificială, care nu-i mai datorează naturii nimic nu este destinată să ne copleșească, nici să ne înalţe spre indiferent ce. Și putem spune în faţa unui Vasarely[37]: „Pictura a murit”. Romantismul, la fel ca și clasicismul, a murit. Sensul a murit, reprezentarea naturistă a lumii a murit, iar frumosul nu ne mai interesează. Arta este pusă în discuţie, contestându-i-se funcţia tradiţională. Ești izbit de

35 Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) - filosof, estetician, scriitor și compozitor, reprezentant de seamă al gândirii iluministe, (n. t.)

36 Iannis Xenakis (1922-2001) - compozitor și arhitect de origine greacă, născut la Brăila. Muzica lui a fost influențată de preocupările sale științifice (matematică, acustică), (n. t.)

37 Victor Vasarely (1903-1996) - pictor francez de origine maghiară, (n. t.)

sentimentul derizoriului, care te face să te întrebi care este „legitimitatea artei” (dar o asemenea întrebare este expresia constatării că arta nu mai există!). Iar dacă pe de o parte pentru unii arta este numai un joc, pe de altă parte ţi se va spune (Vaneigem[38]) că ea a încetat să mai fie refugiul gratuităţii. Oricum, ea nu mai reprezintă un domeniu autonom, o grădină rezervată deliciilor și somptuozităţilor. Ea plonjează în „viaţa reală” (care o fi aceea?). Și nu mai există în calitate de artă[39]. Asistăm la negarea ei permanentă: se face neîncetat anti-pictură, anti-literatură sau anti-teatru, dar încă ni se prezintă și teatru-anti-teatru, et[. (ar trebui să ne întrebăm și de ce se ţine morţiș la afirmaţia că ceea ce se face este anti-artă.)

Nu vom întreprinde aşadar aici o cercetare destinată să clarifice ce este arta eternă. Nici să abordeze estetica transcendentală sau să arate căror cerinţe li se supune omul care pictează sau scrie poezii. Constatăm doar, cu modestie, o anumită caracteristică a artei moderne, constatăm de asemenea că ea se situează într-un mediu nou, cel tehnicist, constatăm în sfârșit că această artă este radical diferită de tot ce ˇs-a încercat până în prezent atunci când ˇs-a produs o operă artistică și de tot ce ˇs-a numit „artă”. Știu desigur, că voi fi numaidecât contrazis de obiecţia: dar în fiecare epocă, întotdeauna, orice inovaţie a avut efectul unui șoc, arta nouă ˇs-a considerat mereu drept un scandal, neavând nimic în comun cu cea care a precedat-o. Artiștii Renașterii au rupt-o deliberat cu arta medievală, bizantinii cu arta greacă, elenistică și romană, romanticii – cu clasicii, iar de fiecare dată inovaţia a dus la o ruptură. Dar cred (și consider că o pot demonstra) că acele rupturi n-au avut nimic în comun cu ceea ce constatăm acum, pentru că mediul în care ˇs-au produs a fost vizibil același. Inovaţiile apăreau pentru că

---

38 Raoul Vaneigem (1934-1967) - filosof, medievalist și scriitor belgian, (n. t.)

39 în definitiv, vedem că arta în sensul ei tradițional este mutilată fără cruțare. “încerci impresia că arta este realmente superfluă. După ce am văzut expoziția Dokumenta la Kassel (1968), după ce am hoinărit prin secțiunea op-art, mi-am dat seama că Picadilly Circus sau Broadway, cu firmele lor de neon sunt mai fascinante, mai agreabile, mai pline de sens și poate mai artistice” - ROOMAKER. (n. a.)

era „altceva de spus”, cum a arătat magistral Auerbach[40] în *Mimesis.* Arta se schimbă în raport cu o nouă concepţie de viaţă, o nouă scară de valori, cu o „filosofie” sau o religie care se modifică. Aşadar conţinutul modifică expresia. Dar registrul se schimbă când se proclamă că nu mai este nimic de spus, nimic de exprimat, nu mai există nici conţinut, nici semnificaţie. Se încearcă totuşi menţinerea unei continuităţi afirmându-se că o schimbare în filosofie a dat naştere artei moderne, iar acum intervine ştiinţa, care ne învaţă să privim lumea dintr-o altă perspectivă. Specialiştii în estetică vor să demonstreze că este acelaşi proces ca şi odinioară, explicând că ştiinţa ne-a învăţat să privim altfel materia sau culoarea. Cred că e inexact: nu de acolo derivă noua expresie estetică, ci din Tehnică. Diferenţa este că atunci când oamenii Renaşterii scriau sau pictau, ei voiau să exprime o nouă concepţie despre om, bizantinii – o anumită teologie, et[., or modernii noştri nu caută să exprime conţinuturile ştiinţei. Altfel spus, ˇs-au produs două mutaţii radicale şi necunoscute până acum: ˇs-au schimbat mediul în care se situează arta şi procesul de modificare a formelor. Inovaţia nu are nimic în comun cu cele care au precedat-o. Iar prin intermediul acestei diferenţe, a acestei noutăţi, ne putem apropia de problema noastră centrală: aceea a transformării omului însuşi. Căci, din moment ce constatăm că o activitate esenţială, producţia artistică, a cunoscut o asemenea bulversare, atunci trebuie ca ceva esenţial să se fi ˇîntâmplat şi cu omul. Şi vom încerca să descoperim ce, vom căuta să găsim un sens, în măsura în care există unul, al acestei evoluţii neobişnuite, care produce o artă, pe de o parte, haotică, iar, pe de altă parte, rigidă, structurată, glacificată, cum n-a mai fost niciodată.

ELEMENTE BIBLIOGRAFICE

Specific aici principalele cărţi de care m-am servit pentru elaborarea textului meu. Pe parcursul capitolelor, voi preciza în aparatul de note lucrările specializate pentru

40 Erich Auerbach (1892-1957) - comparatist şi critic literar german. Principala lui lucrare, *Mimesis,* are ca temă reprezentarea realităţii în literatura occidentală, (n. t.)

fiecare din problemele abordate.

ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique (Filosofia noii muzici),* ed. fr. 1962; *Einleitung în die Musiksoziologie* (1962)

ATTALI, J., *Bruits (Zgomote),* 1977

CAZENEUVE, J., *La Télévision (Televiziunea),* 1976

CHARBONNEAU, B., *Le paradoxe de la culture (Paradoxul culturii),* 1965; *Le système et le chaos (Sistemul și haosul),* 1975

CLAIR. J., *L3art en France. Une nouvelle génération (Arta în Franţa. O nouă generaţie),* 1972

COMBET, G., *Calliope et Minos (Calliope și Minos),* 1972 DAIX; P., *L3aveuglement devant la peinture (Orbirea în faţa picturii),* 1971

DEBORD, G., *La société du spectacle (Societatea spectacolului),* 1967

DELEVOY, R.L., *Dimension du XXE siècle (Dimensiunea secolului XX),* 1965

DUFRENNE, M., *L3art de masse n existe pas (Nu există o artă de masă),* 1974

FRANCASTEL, P., *Art et Technique (Artă și Tehnică),* 1956 GIEDION, S., *Mechanişation takes command (Mecanizarea preia puterea),* 1948

GOUX, J. — J., *Leъ iconoclastes (Iconoclaștii),* 1978 HABERMAS, J., *La technique et la science comme idéologie (Tehnica și știinţa ca ideologie),* 1973

HUYGUE et RIDEL, *L3art et le temps moderne.* T. ÎI *Dès 1920 à nos jours (Arta și vremurile moderne, vol. II, Din 1920 până în zilele noastre),* 1970

LEYMARIE ([. a.) J., *L3art dans la société d3aujourd hui (Arta în societatea de astăzi),* 1967

MALDINEY, H., *Regard, parole, espace (Privire, cuvânt, spaţiu),* 1973

MANTOVANO; G., *L3arte nella società contemporanea,* Studium *{Arta în societatea contemporană, Studiu),* 1969

MOLES, A., *Art et ordinateur (Artă și calculator),* 1971 MUMFORD, L., *Art and Technics (Arta și Tehnica),*

1952; *Le mythe de la machine (Mitul mașinii),* 1974
NIR, Y., *Télévision, contraintes et perspectives (Televiziunea, rigori și perspective),* 1976
ONIMUS, *l., Réflexions sur l3art actual (Reflecţii despre arta actuală),* 1974
READ; H., *Art et société (Artă și societate),* 1969
ROOKMAKER, H.R., *L3art moderne et la mort d3une culture (Arta modernă și moartea unei culturi),* 1974
SCHAEFFER, P., *Pouvoir et communicaţion (Putere și comunicare),* 1972

Contradicţia

Nu ne vom abate de la ideea bine încetăţenită că arta dezvăluie societatea, exprimă realitatea profundă a mediului în mijlocul căruia trăim. *Ora 25* a lui Gheorghiu se termina cu acest apel adresat poetului ca detector al pericolelor și al viciilor din societate. Dar acolo era vorba despre o operaţiune conștientă, poetul exprima direct, prin conţinutul operelor sale, pericolul. Mi se pare însă că am depășit acest stadiu, iar acum poetul face această dezvăluire în mod cu totul inconștient, prin stilul poeziei sale, sau prin contestarea poeziei, rostind fără voia lui realitatea profundă a Timpurilor. Belmans1, în cartea sa *Cinematograf și violenţă* (1973) arată cum cinematograful este „revelatorul necruţător al comportamentelor noastre publice și private". Manifestările cele mai puţin evidente sunt cele mai importante: violenţă socială, psihologică... Cinematograful nu se limitează la a înfăţișa, el transpune în profunzime și involuntar. Ne pune la dispoziţie o oglindă. Tot așa, dar cu și mai multă subtilitate, Delevoy[4142], care consideră că arta reprezintă o punere în ordine, formulează această idee esenţială: „Indiferent dacă este acustică, vizuală sau verbală, imaginea contemporană, va fi o parte constituţivă dintr-o ordine care exprimă, în mod contradictoriu, starea haotică a universului"[43]. Noua

41 Jacques Belmans (n. 1937) - poet și critic de film. (fi. t.)

42 Robert L. Delevoy (1914-1982) - critic de artă. (n. t.)

43 DELEVOY, *Dimensiuni ale secolului XX,* 1900-1945, Skira, 1945. (n. t.)

artă ar fi aşadar o căutare de informaţii pentru lupta împotriva entropiei și împotriva dezordinii. Și ar exprima o gândire analogică, globală, intuitivă. Dar Delevoy nu precizează nici care este această dezordine, nici care este tipul acestei societăţi. El rămâne, de cele mai multe ori, la viziunea foarte tradiţională a unei dezordini de tip social sau economic. Totuși, aceste ultime calificative – analogică, globală, intuitivă – sunt deja lămuritoare… Nu este oare vorba despre o lume realistă, analitică „raţionalistă? Caracteristici care nu sunt mai esenţiale, decât cele repetate în mediile de stânga. Dar, pe de altă parte, Delevoy constată că există o ruptură în artă și „gust”. El se referă la fotografie: imaginea fotografică impune ideea unei realităţi „obiective” în raport cu realităţile presupuse, aluzive, imaginare, interioare, transmise de artă. „Prin urmare, pentru prima dată în istorie, două tipuri paralele de forme rivale și autentice îşi împart adeziunea sau refuzul publicului. Gustul este divizat”. Delevoy vede aici profùnd realitatea artei moderne. Dar diviziunea este mult mai profundă decât îşi închipuie el. Planul nostru este să arătăm că această artă reflectă și transmite societatea tehnologică, că este sfâșiată încă și mai adânc în toate tendinţele ei și constituie expresia unei societăţi sfâșiate la rândul ei. Și că, chiar în contradicţia sa în raport cu societatea, de exemplu în refuzul tehnicismului, în aspiraţia ei spre elementul brut, spre material, spre spontan, spre non-elaborat, spre non-operă, ea reflectă cu fidelitate această societate. Dar această artă a recuzării nu se sustrage procesului de reificare; tocmai în efortul său de a-și apăra integritatea, ea produce, pornind de la sine însăși, caracteristicile societăţii căreia pretinde că i ˇs-ar opune. Iar apelul la „înainte”, la anterior, fie că este vorba despre primitivismul negru sau despre kitsch, la ceea ce este „depășit”; căzut în dizgraţie, este complicele tendinţelor demolatoare ale epocii în mai mare măsură decât ceea ce este direct demolator. „Ordinea care se proclamă ca atare nu este în fond nimic altceva decât o mască a haosului” (Adorno). Tocmai asta este situaţia

noastră. Debord împinge analiza și mai departe: „În epoca ei de disoluţie, arta, ca mișcare negativă ce dă curs depășirii artei într-o societate istorică în care istoria n-a fost încă trăită, este, în același timp, o artă a schimbării și o expresie pură a schimbării *imposibile.* Cu cât exigenţele ei sunt mai grandioase, cu atât adevărata ei realizare se situează dincolo de ea. Această artă este obligatoriu de avangardă. Iar avangarda înseamnă dispariţia ei.”[44] Aceste consideraţii califică perfect tot ce ˟s-a întâmplat în lumea artei de un sfert de secol încoace și ceea ce Adorno numea „eclectismul fisurii”. Dar trebuie să băgăm bine de seamă: această negaţie, această ruptură, această spărtură nu e expresia unei societăţi rupte sau dislocate la rândul ei; dimpotrivă, arta se prezintă așa pentru că societatea în care este produsă e rigidă, unitară, centralizatoare, univocă, funcţională, raţională… Dar ea dezvăluie criza mai profundă a acestei societăţi, neputinţa acesteia de a trăi. Și totul este inclus riguros în organizarea și iraţionalitatea sistemului tehnicist. Or, arta îşi joacă și ea rolul său în această partidă. Căci exprimând, dezvăluind, aducând la lumina zilei contradicţiile societăţii, ea le fortifică în definitiv. Le face să se cristalizeze. Dezvăluind aspectele iraţionale ale societăţii noastre, anti-arta produce aspecte iraţionale identice, provoacă comportamente de inadaptare. Produce modele vizibile și explicite ale fantasmelor colective legate de obsesia morţii. de absenţa semnificării, de destrucţie. Arta modernă este o artă a auto-negării, deci a neputinţei de a stăpâni o situaţie. Ea reprezintă contrariul artei magice sau religioase din care omul îşi extrăgea puterea de a domina lumea. Ba dimpotrivă, noua artă pregătește mieii pentru tăiere. Ea proclamă în permanenţă că nu e nimic de făcut. E agitaţia dezordonată a unor pseudo-acţiuni, care reproduc cu precizie mișcarea înnebunită a muștelor dintr-o sticlă. Refuzând explicit tendinţele universului tehnicist, această artă îi pune la dispoziţie omului toate raţiunile, toate legitimările, toate formele de evaziune, toate falsele

44 DEBORD, *Societatea spectacolului,* 1965. (n. a.)

satisfacţii necesare pentru a se subordona, mut și pasiv, condiţionărilor impuse de sistem. Căci nu trebuie să uităm forţa de absorbţie de care dispune acest sistem. „Administrarea industrială a patrimoniului cultural îşi întinde puterea asupra opoziţiei estetice”; expoziţia slujește sistemul. Este suficient să privim imaginile publicitare actuale; totul a fost absorbit de ele numaidecât. 1968 a fost un excelent an publicitar. Critica antibirocratică devine un excelent argument pentru promovarea mobilei de birou. Arta se integrează necesităţii care are rol de comandă. Dar momentul crucial al acestei absorbţii și reutilizări este acela în care Arta se pretinde dominatoare și liberă. B. Dort[45] (*Teatrul real. încercare de critică,* 1972) face vizibilă această involuntară demisie. Pentru el, teatrul actual este o propedeutică a realului. Practica teatrală este esenţialmente didactică și dialectică. Ea transmite aşadar un fel de cultură revoluţionară. Dar revoluţia despre care e vorba continuă să se fixeze pe modelul brechtian, adică marxist și antiburghez. Altfel spus, Dort se înșală atât în privinţa realului de exprimat cât și asupra revoluţiei. El pornește de la un teatru care fusese revoluţionar în 1925 și îl analizează ca pe un criteriu permanent al tuturor celorlalte forme teatrale. Dar tocmai în acest moment, lipsit de luciditate, autorul cade într-o capcană. în ziua de astăzi nu există nimic mai conservator decât teatrul lui Brecht[46], tocmai pentru că pretindea că aduce un răspuns, că dă un model. Dar, vai, răspunsul acela era la o întrebare care azi nu se mai pune și ai cărei termeni ˟s-au risipit în răgetul zgomotos al reactoarelor… Muzica este pusă azi în discuţie exact în măsura în care se consideră ea însăși liberă: artiștii au considerat că starea anarhică a muzicii sau a picturii era tot una cu libertatea: ce vrea să însemne asta

45 Bernard Dort (1929-1994) - eseist, om de teatru, traducător, a fost unul dintre principalii promotori din Franța ai teatrului lui Bertold Brecht, (n. t.)

46 Bertold Brecht (1898-1956) - poet, dramaturg și om de teatru german, creatorul așa-zisului “teatru epic” și fondatorul unei celebre instituții teatrale: *Berliner Ensemble.* Printre piesele lui cele mai cunoscute se numără *Măicuța Courage, Opera de trei parale, Ascensiunea (ui Arturo Ui poate fi oprită, Viața iui Galilei,* (n. t.)

concret? Că aceasta pretinsă libertate produce tocmai imaginea lumii împotriva căreia se revoltă. Adorno are formulări esenţiale: „Muzica evada înainte în Ordine… Declinul artei într-o ordine falsă reprezintă un fals… Atâta timp cât arta care ˟s-a constituit conform categoriilor producţiei în serie îi face concurenţă ideologiei și atâta timp cât tehnica ei este o tehnică a represiunii, această artă, non-funcţională, îşi are funcţia ei. Ea singură, cu produsele sale cele mai mature și mai consecvente, proiectează imaginea represiunii totale, și nu ideologia acesteia”. Momentul crucial al subordonării artei în raport cu tehnica, al neputinţei sale, a necesităţii de a transpune în însăși fiinţa ei caracterul „ireconciliat” al sistemului este momentul în care se dă expresie pretenţiei artistului de a fi total independent în raport cu Tehnica – socotită un instrument simplu și banal. Astăzi, când se poate spune că artistul este demiurgul care manipulează tehnicile, creând un nou ideal de artă (spontan) căruia tehnicile i se subordonează (poziţia lui Francastel), indiferent dacă dominaţia lui este spirituală sau filosofică sau politică, avem atestarea momentului în care arta, creaţia, inovaţia sunt radical și total integrate în sistemul tehnicist. O asemenea proclamare este, strict vorbind, voalul ideologic (deja perceptibil la Dort) pe care omul îl așterne asupra propriei activităţi, interzicându-și să-și vadă adevărata semnificaţie, căci aceasta e o punere în discuţie atât de categorică încât arta poate că nu mai are nicio valoare, nicio influenţă, niciun rol adevărat, ceea ce ar fi de netolerat, ar fi mărturisirea eșecului decisiv. Or, nu dorește nimeni asta, nici tehnicianul, nici burghezul, nici revoluţionarul, nici literatul, nici artistul, nici publicul. Toată lumea se face complice pentru a recuza această integrare a artei în sistemul tehnicist. Dar, fără să vrea, fără să știe, producţia artistică traduce, dincolo de voalul ideologic, această inserţie, prin disperata ei insignifianţă, prin sfâșierea ei, prin suferinţa ei neexprimată (suferinţa explicitată fiind cu siguranţă tocmai cea pe care n-o împărtășește. Teatrul anti-imperialist arată tocmai

valoarea redusă a explicaţiei politice a imp˘erialismului). Și această artă modernă, așa recuperată cum este, căci ea este rezultatul unei recuperări, arată o realitate profundă a timpului nostru și se menţine astfel pe o linie autentică a artei. Căci dacă repetăm acea evidenţă potrivit căreia arta și tehnica merg mână în mână (Techné, et[.), nu trebuie să uităm totuși demonstraţia convingătoare a lui Habermas[47] în legătură cu contradicţia categorică dintre ele și de aici trebuie să plecăm atunci când vorbim nu despre tehnică în general, ci despre tehnica timpului nostru. Faptul că tehnica este instrumentală și raţională prin raport la un obiectiv imediat, că implică previziuni condiţionale, că se întemeiază pe cunoștinţe practice, că funcţionarea ei se bazează pe soluţionarea unor probleme și că, în final, se traduce într-o creștere a forţelor de producţie, sunt toate contrarii artei, care poate fi clasificată printre „acţiunile mediatizate prin simboluri”, raportându-se la o lume trăită. Puterea de a dispune, tehnic vorbind, de lucruri nu este câtuși de puţin de aceeași natură cu concepţia pe care grupurile sociale şi-o fac despre ele însele, o concepţie la care contribuie esenţialmente activitatea artistică, aparţinând domeniului pe care Habermas îl numește al interacţiunii (dar mi se pare că în germană Interaktion nu are exact același sens ca în franceză, având o semnificaţie calitativă mai pronunţată) și care desemnează adevărata practică (opusă tehnicii), presupunând o reprezentare simbolică și în același timp o reciprocitate care meditează între subiect și obiect. Ea conduce la o reflectare de sine, conștiinţa pe care o am despre mine însumi este un produs derivat dintr-o încrucișare a perspectivelor, ceea ce a fost întotdeauna una dintre funcţiile eminente ale activităţii artistice, dar care este total recuzată astăzi, negată de dezvoltarea tehnicii. Astfel, arta modernă, asimilată, păstrează protestul disperat al unei permanenţe a artei împotriva tehnicii. Și asta îi explică dubla orientare[48]. Mai

47 Jürgen Habermas (n. 1929) - filosof și sociolog german, (n. t.)

48 ROOMAKER (op. cit.) a observat corect că în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, două mari orientări animă cercetarea estetică: pe de o parte predominanța

întâi asistăm la o diferenţiere între cei care se pretind neimplicaţi și încearcă să descrie societatea tehnicistă (de exemplu *Imprecatorul* lui Pilhes[49], *Lucrurile* lui Perec[5051]) și cei care nu pun problema acestei societăţi, nici pe cea a relaţiei omului cu tehnica, dar traduc forma universală a tehnicii în artă, de exemplu Școala de la Tel Quel11. Prin glasul său vorbește însuși sistemul tehnicist, ei sunt Persona[52] care îi dau chip și răsunet. Aici nu mai este vorba de a fi mai mult sau mai puţin integrat, mai mult sau mai puţin tehnicizat: e vorba efectiv de două orientări, de două prize de conștiinţă, de două decizii calitativ diferite. Artistul e pus la zid, pe de o parte, de societatea tehnicistă, iar, pe de altă parte, de sistemul tehnicist. Dar în interiorul acestor două mari tendinţe roiesc, apar și se multiplică diverse forme și tentative. Și nici acest fapt nu mi se pare străin sistemului nostru. Aș putea să afirm aici, ca preliminar la ceea ce voi demonstra progresiv, că, *cu cât o societate are structuri de bază mai rigide și tinde să devină mai unitară, cu cât ea este mai greu de îndurat și mai prost tolerată, cu atât interpretările sale ideologice vor fi mai incoerente, mai diversificate, mai concurenţiale* (și mai insignifiante!), *în sfârșit, cu atât decorul ei estetic se va mărgini să rămână decor și va fi permanent în mișcare,* implicând mobilitatea stilurilor și a modelor, mobilitatea operelor (Calder[53], et[.) și chiar a arhitecturii (localuri modelabile), inserţia activităţii estetice în ceea ce este decor explicit (vitrine, design, afișe), negarea operei

---

percepției senzoriale, pozitivismul științific, pe de alta, afirmarea libertății umane și protestul împotriva pozitivismului, (n. a.)

49 René-Victor Pilhes (1934-2002) - scriitor și publicist, autorul romanului *Imprecatorul,* distins cu Premiul Femina în 1974. (n. t.)

50 Georges Perec (1936-1982) - romancier, autorul romanului *Lucrurile,* care ducea o perspectivă critică asupra societății consumériste și a primit în 1965 Premiul Renaudot. (n. t.)

51 Revistă franceză de avangardă literară franceză, înființată în i960 de un grup de tineri grupați în jurul lui Philippe Sollers și Jean- Edern Hallier. A avut o orientare marxistă (uneori maoistă) și structuralistă, (n. t.)

52 Mască purtată de actorii din teatrul antic, (n. t.)

53 Alexander Calder (1898-1976) - artist plastic american, creatorul sculpturii mobile, (n. t.)

de artă ca atare (opere care schimbă necontenit, anti-arta, recuzarea totală a ideii de operă). Toate acestea exprimă exact situaţia artei în sistemul tehnicist[54]. Dar, dacă am sesizat contradicţia totală a artei și tehnicii moderne odată cu subordonarea celei dintâi faţă de sistem, care se traduce prin sfârtecarea artei (ceea ce exprimă sfârtecarea societăţii) și explozia, dispersia ei (exprimând rezultatul conflictului), ne putem pune acum întrebarea pe care am auzit-o în ultimii ani: „Acesta e oare sfârșitul Artei?”. Aici domnește cea mai mare neînţelegere: dacă se dorește a se afirma că este vorba despre sfârșitul acelei activităţi formale care a dominat în secolul al XIX-lea, neconectată la realitatea profundă a omului, vizând un Frumos teoretic, producând iluzii și vise, în raport complementar cu o societate dominatoare, cuceritoare și realistă am putea răspunde: cu atât mai bine. Din nefericire, se pare că tocmai această tendinţă (desigur, transpusă) este cea care supravieţuiește în producţia artistică din secolul nostru. Dar ar putea fi de asemenea vorba și despre sfârșitul unei anumite relaţii cu ceea ce ˚s-ar putea numi un „etern”, un „transcendent”, de ruptura cu expresia simbolică a unui absolut intuit, presimţit, întrevăzut, în fulguraţii sau în clar-obscur. Iar dacă este așa, dacă sfârșitul acestei arte are într-adevăr loc, el va însemna, în același timp, și sfârșitul omului. Nu putem da un răspuns cert la această problemă.

Arta modernă ridică anumite probleme de fond. Dar poate că le pune într-o manieră prea explicită, prea teoretică, prea decisivă. înainte de toate, această artă pretinde să exprime, direct și în totalitate, „viaţa”, cu toată ambiguitatea unei asemenea aserţiuni. Căci, pe de o parte, e vorba de redarea „trăitului”, în maniera cea mai directă, cea mai brută, cea mai puţin elaborată. Strigătul devine o modalitate de exprimare privilegiată, precum și agresarea publicului sub indiferent ce formă. Muzica, pictura, teatrul

54 Cele două tendințe pot fi explicate printr-o frază memorabilă a lui P. Klee: “Cu cât lumea asta este mai oribilă, cu atât arta devine mai abstractă: într-o lume mai fericită, arta e mai realistă.” (n. t.)

contestă separarea artei de viaţă[55]. Pretenţia lui John Cage[56], principiul happening-urilor, specialitatea hippy. Amestec de politică, de sexualitate, de reprezentare, de refuz al tuturor constrângerilor, inclusiv cele ale artei și simbolizării (dar cum să existe artă fără constrângeri?). Dar, pe de altă parte, se spune că trebuie *să se facă din viaţă o operă de artă...* Este respinsă aşadar opera de artă sau orice produs artistic ca obiect, este respinsă lumea obiectelor, dar în același timp se refuză semnificaţia și se proclamă că pânza trebuie considerată în calitatea ei de obiect, iar pictura – privită în sine, fără preocupare pentru vreun sens transcendent ei, deoarece doar „raportul dintre obiect și codificarea sistemului lui este semnificativ". (Francastel). A declara că unul dintre marii pași înainte ai picturii este acela că pictorul nu mai este preocupat de ficţiune (perspectivă), ci pictează pe o pânză care este plată și că pânza însăși este un element al operei, însemnă a proclama primatul acestui obiect[57].

Opera-obiect este negată, repudiată, artistul se identifică ţu arta. Este el însuși artă. E ceva vreme de când Oscar Wilde, de exemplu, pretindea să-și transforme viaţa într-o operă estetică. Pentru a ajunge aici nu poţi decât să te angajezi pe drumuri extreme Nu-ţi ajunge umorul. Mijloacele sunt exasperant de aceleași: alcool, droguri, inversiune sexuală, estetism, sadism, la limită, chiar și crima, considerată una dintre artele frumoase. în realitate, este vorba despre o „confuzie a genurilor": proiectul de a face din viaţa ta „ceva reușit" este unul de moralist. Iar eroarea constă în a pretinde că ea ar putea fi o operă de artă: aici criteriile estetice sunt inaplicabile (dacă facem abstracţie de autocontemplaţie, autosatisfacţie: pretenţia la o viaţă înţeleasă drept operă de artă nu este niciodată altceva decât o atitudine narcisiacă); aplicarea strictă a

55 A se vedea de exemplu J. - M. Jotterand, *Noul teatru american,* 1970. (n. t.)

56 John Cage (1912-1992) - compozitor american. Pionier al muzicii electroacustice. (n. t.)

57 în legătură cu acest subiect a se vedea frumoasele analize ale lui J.-J. Goux, explicând relația dintre perspectivă și dezvoltarea capitalismului și individualismului, (n. a.)

ideilor lui Epicur nu este creaţie estetică. Tranziţia de la obiectul generat de voinţa estetică la considerarea propriului eu drept obiect este ultima piruetă pentru evitarea problemei: este o falsă aprofundare, un fals angajament. Cel care o efectuează încetează pur și simplu de a mai fi un artist. El poate transmite un exemplu de viaţă, dar nu le transmite generaţiilor viitoare o „moștenire culturală”. Știu că cei mai mulţi vor ridica din umeri vizavi de un asemenea demers, dar el constituie însăși negarea artei. Aventura poeţilor din generaţia Beat e cât se poate de semnificativă: Ginsberg[58], Kerouac[59], Burroughs[60]… Poeţii „ale căror cuvinte au făcut ca totul să explodeze. Limitele cuvântului, ale vieţii, ale poeziei…” Poezia nu era pentru ei decât o ţeavă de scurgere; ei au vorbit despre „răul vieţii”, au pretins că trăiesc acest rău. Și-au inventat o înţelepciune. Și-au dus viaţa în slimși[61]. Au fost pribegi și protestatari. ˇS-au socotit sfinţi, profeţi, et[. Și desigur poezia pe au scris-o este o mică frântură din viaţa lor, este strâns integrată în ea. Dar când le citești operele fără a pleca de la vreo prejudecată entuziastă, ești stupefiat de sărăcia și infantilismul acestora. Nu, asta nu e *Corabia beată*[62]. Este o suită de bâlbâieli și o autocontemplaţie: „Sunt un personaj fascinant, uitaţi-vă bine la mine!” Să mă explic: nu m-a interesat niciodată reumatismul lui Gide. Și nu văd de ce ar trebui să mă intereseze bășicile de pe picioarele lui Kerouac. Viaţa lui Kerouac ca vagabond intelectual este captivantă, dar expresia ei artistică nu este decât un monolog banal sau o descriere indirectă a micro-mediului beat. Și în sfârșit, asta reprezintă cealaltă faţă a pretenţiei de a face joncţiunea dintre artă și viaţă.

---

58 Allen Ginsberg (1926-1997) - poet american, autorul celebrului poem *How.* (n. t.)

59 Jack Kerouac (1922-1969) - scriitor american, considerat alături de Ginsberg și Burroughs unul dintre creatorii curentului beat. Este cunoscut mai ales ca autorul romanului *On the Road.* (n. t.)

60 William S. Burroughs (1914-1997) - romancier american, unul dintre fruntașii mișcării beat. (n. t.)

61 Pantaloni strâmți. (n. t.)

62 Poem celebru al lui Arthur Rimbaud, (n. t.)

Joncţiunea cu viaţa! Ecoul dorinţei suprarealiștilor de a schimba viaţa, „de a face să explodeze dihotomia întreţinută de cultura burgheză între artă și existenţă” (dar ni se vorbește numaidecât și despre distrugerea sistemului normal de percepţii. Experienţa drogurilor și a halucinogenelor este o metodă în același timp euristică și subversivă… pe aceasta o întâlnesc într-adevăr autorii Beat… dar asta e viaţa? Existenţa?) Rauschenberg[63] spune la rândul lui: „Eu sunt pentru artă, dar pentru o artă care n-are nimic de-a face cu arta. Arta are de-a face cu viaţa și nu cu arta”. în toate acesta proclamaţii exaltate, ceea ce deranjează este că nu se știe câtuși de puţin despre ce este vorba atunci când se pomenește despre „Viaţă”, „Existenţă”, et[.

În mod straniu, cei care vor să facă din viaţa lor o operă de artă sunt împinși către autodistrugere. Watts[64], care a afirmat de sute de ori că LSD-ul extinde sfera conștiinţei, vine cu următoarea explicaţie: noi nu suntem decât o parte a naturii, eu nu sunt delimitat de ea prin sacul meu de piele, ceea ce vrea să spună că existăm într-o stare difuză în întregul univers, iar a te socoti centrul tuturor deciziilor și al conștiinţei nu este decât o convenţie și o instituire arbitrară. Bineînţeles! Iar atunci soluţia normală este sinuciderea, pentru că nimic nu mă legitimează să fiu diferit de restul universului, de micii atomii care fuzionează unii cu ceilalţi. Și, efectiv, conduita tuturor acestor teoreticieni a fost suicidară. Și regăsim aici contradicţia majoră a acestei arte: aspiraţia la un „ego” agresiv și hiperdezvoltat duce la anularea instinctului vital.

Și, în aceeași manieră, această artă, care este direct legată de societatea tehnicistă, este a artă a *fugii.* Absorbţia „artei primitive”, influenţa Muzeului imaginar al Lumii a Treia este una dintre expresiile acestei fugi totale, care este caracteristică tuturor artiștilor moderni. Fuga

63 Robert Rauschenberg (1925-2008) - pictor american, inventatorul combinațiilor între pictură și sculptură sau rezultate din inserarea în tablouri unor obiecte, (n. t.)

64 Robert Watts (1923-1988) - artist plastic american, reprezentat al curentului Pop Art. (n. t.)

către origini. Cézanne care declara: „Vreau să pictez virginitatea lumii” îi constituie un preludiu. Fuga spre gestul originar, spre cel mai vechi gest al omului: Tal Coat[65] ilustrează cel mai bine aceasta voluptate a plonjonului la origini, pe care îl vom regăsi de asemenea la Dubuffet[66]. Artistul se consideră efectiv demiurgul care duce ordinea în haosul primordial. „Fixarea unui punct în haos constituie momentul cosmogenetic”. spunea P. Klee[67]. Această fixare „îi conferă punctului, care în concentraţia primordială nu putea fi decât cenușiu, un caracter concentric originar. De la el, ordinea astfel instituită radiază în toate direcţiile”. Din nefericire, haosul este doar un vis al pictorului; el nu îndrăznește să se lege de haosul real, provocat de un ambuteiaj sau de inflaţie! Și când Costa[68] reproduce în lut uneltele preistorice de os, amprentele străvechi, o face din aceeași necesitate de a regăsi o primitivitate, o origine, o stare de puritate; în toate aceste cazuri, pentru că lumea în care trăim este în totalitate de neacceptat. Așa e și atunci când se afirmă că pictura lui Tal Coat iese dintr-un abis (Maldiney[6970]), când scriitorii doresc „să pună în abis” (după formula lui Gide3°, care nu se cuvine uitat!); avem de-a face cu un pretins plonjon în haosul de la origine, în timp ce de fapt este vorba despre refuzul subzistenţei în timpul real. Și acesta e poate numitorul comun al tuturor tendinţelor contradictorii din arta actuală; fie că e vorba despre Mesaj (întotdeauna refuzul lumii în care trăim și pretenţia de a o schimba pe cale estetico-politică), fie despre Formalizarea

---

65 Pierre Tal Coat (1905-1985) - pictor francez, considerat unul dintre inițiatorii tașismului. (n. t.)

66 Jean Dubuffet (1901-1985) - pictor și sculptor, primul teoretician al ‘artei brute”, (n. t.)

67 Paul Klee (1879-1940) - pictor abstracționist elvețian de naționalitate germană, (n. t.)

68 Joachim Costa (1888-1971) - sculptor francez, preocupat de “arta brută’’, (n. t.)

69 Henry Maldiney (1912-2013) - filosof, reprezentant al școlii fenomenologice franceze, (n. t.)

70 André Gide (1869-1971) - prozator, poet, memorialist, autorul unor cărți celebre ca *Fructele pământului, Falsificatorii de bani, Pivnițele Vaticanului,* (n. t.)

abstractă (care pretinde că nu are nimic de-a face cu Sensul, pentru că Sensul ar face trimitere la societate), fie despre marea invocare a Fiinţei (pictura lui Tal Coat îşi propune să ne transpună în „sălaşul Fiinţei", să ne deschidă „sălaşul Fiinţei"!). în toate aceste cazuri, este vorba despre o artă a evaziunii, a fugii în afara timpului nostru și, pentru că fuga este facilă, nu se face de fapt decât un singur lucru: exact timpul acesta e reprodus cu fidelitate...

Confuzia dintre artă și viaţă conduce la o confuzie între arte. Vechea clasificare bine delimitată: pictură, muzică, sculptură, poezie, et[. nu mai stă în picioare. Frontierele dintre arte au fost dizolvate. Limitele ˟s-au șters. Tehnicile muzicale sunt inspirate de tehnicile picturale. Există o întreagă muzică a cărei notaţie se apropie de arta grafică. Tehnicile specifice muzicii cum ar fi tehnicile seriale îi servesc drept principiu director noului roman (ceea ce compensează dispariţia povestitorului). Pictura, care a repudiat perspectiva, vrea să se desfășoare ea însăși în spaţiu. Pictura lui Bernard Saby[71] dovedește, prin ritmurile ei, apropieri de muzica lui Boulez[72]. Sculptura a devenit o arhitectură (cu începere de la *Pereţii* lui Dubuffet). Sculptorul Wotruba[73] tinde să producă forme arhitecturale prin dispariţia figuraţiei obiective. Compoziţii muzicale îşi împrumută titlurile – ceea ce e foarte semnificativ – de la Paul Klee. Adorno a studiat în mod special această difùziune a artelor unele în celelalte[74]. Așa se întâmplă și cu politopii lui Xenakis, care utilizează toate

---

71 Bernard Saby (1925-1975) - pictor și desenator, (n. t.)

72 Pierre Boulez (1925-2016) - compozitor și dirijor, cu importante contribuții la dezvoltarea muzicii seriale, (n. t.)

73 Fritz Wotruba (1907-1975) - sculptor abstracționist austriac, (n. t.)

74 Pot fi date numeroase exemple în această privință. Unul dintre ele este cartea lui M. SERRES, *Estetice despre Carpaccio,* 1975, care își propune să traducă pictura prin intermediul textului (așadar fără a fi câtuși de puțin un studiu critic tradițional), fiind "o descifrare a spațiului, a ordinii lui", care nu poate fi ordinea lineară a frazei și a discursului. "Pentru a răspunde necesităților traducerii picturalului, scrisul devine muzical, pentru a surprinde articularea semnelor picturale, discursul devine fugă, contrapunct... Autorul utilizează registre diferite..." (P. CIRET); de unde rezultă o carte care este tot ce doriți, pictură, muzică, dar nu limbaj ordonat rațional, (n. a.)

mijloacele vizuale și auditive pentru producerea unui ansamblu simfonic. Gérard Sânger[75] în *Trecere de cealaltă parte* (1965) realizează „o pictură totală în spaţiu, fără cadru sau plan, fără început sau sfârșit”, un peisaj reelaborat care abolește toate frontierele dintre pictură, arhitectură, sculptură. Aceeași manieră se regăsește în *Sculpturile muzicale* ale lui Takis[76]. Sculpturile cântă precum instrumentele muzicale în timp ce elementele mobile creează un univers al mișcării. De fapt e vorba de electronică, de programare și de altfel, în măsura în care totul este pus aici sub tensiune, în aceste „tablouri” ești înconjurat de o lume care este în același timp arhitectură și sculptură. Takis „sculptează mișcări și traiectorii, bile suspendate într-un câmp magnetic”, într-o derulare care este permanent nouă. Această artă nu imită mișcarea printr-o pictură abilă; ea este mișcare. Dar, cu siguranţă, toate acestea nu sunt posibile decât prin aplicarea unor procedee tehnice avansate. Mijloacele de comunicare sunt noile prelungiri ale simţurilor noastre și, deoarece există posibile relaţii noi între aceste mijloace, ele creează – va spune M$\mathcal{C}^{\star}$Luhan[77] – noi raporturi între simţurile noastre și noi, dar și între ele însele, făcându-le să se influenţeze, într-o manieră neașteptată, unele pe celelalte. Altfel spus, marea pretenţie metafizică: arta trebuie să intre în joncţiune cu viaţa, care se traduce prin formula „viaţa a devenit o artă”, implică și afirmaţia „toate artele au fuzionat unele cu altele” (delimitările anterioare, clasificările, erau pur culturale și arbitrare). Nu mai există decât un câmp vast de posibile noutăţi, dar acestea (care de altfel exprimă confuzia simţurilor obţinută cu ajutorul anumitor droguri) nu se pot realiza decât graţie procedeelor tehnice celor mai dezvoltate. Aș zice chiar mai mult: că tocmai existenţa acestor procedee este cea care a

---

75 Gérard Singer (1929-2007) - pictor francez, (n. t.)

76 Vassilakis Panaiotis Takis (1925-2019) - sculptor grec, cu realizări mai ales în domeniul artei cinetice, (n. t.)

77 Marshall McLuhan (1911-1980) - gânditor canadian preocupat de teoria comunicării, unul dintre inițiatorii studiului mijloacelor de comunicare în masă. (n. t.)

generat ideea suprimării limitelor[78]. Iar acesta este unul dintre produsele cele mai caracteristice ale dezvoltării mijloacelor tehnice; acestea produc inevitabil, în toate domeniile, prin simpla lor existenţă, propria lor progresie, ruptura limitelor, transgresarea[79]. Confuzia artelor nu este nimic altceva decât un caz particular al aplicării oarbe și inevitabile a tehnicii.

Și voi spune mai mult: pretenţia metafizică de a cuprinde viaţa în *această* artă nu este nimic altceva decât expresia a ceea ce se petrece de fapt atunci când viaţa este absorbită, asimilată, exprimată prin Tehnică. Aceasta este puterea dominatoare absolută. Procesul de cumulare sau de interpenetrare a artelor nu este invenţia unei generaţii de genii, ci faptul mecanic al tehnicilor, transpuse în domeniul estetic de niște mecanici pricepuţi. Restul este justificare ideologică.

Și avem de-a face cu același proces când luăm în considerare transgresarea frontierelor geografice: nu mai există artă americană, franceză sau scandinavă; există doar arta determinată de procedeele tehnice, care sunt pretutindeni aceleași. Arta a devenit universală. Acest lucru a devenit evident mai ales la Târgul Internaţional de la Ōsaka (1979). în societăţile care au atins un nivel tehnologic asemănător, artele tind către o unitate de stil. „Nicio diferenţă fundamentală, dacă nu de individualităţi, de temperamente, între sculptura-decupaj a englezului King[80] și construcţia minimalistă a japonezului Kazno Yukara, între sculptura enormă pentru o fântână, discul de apă al lui G. Baker și apele cuprinse de flăcări ale lui Isarun Noguchi”. Și J. Michel, în darea lui de seamă din *Le*

78 Acest lucru apare foarte explicit în minimalism și postminimalism; mai întâi în arhitectura deposedată, redusă la un ansamblu de oțel învelit în sticlă și vizibil din toate părțile, arta “less is more” cum o numea inventatorul ei, Mies van der Rohe, apoi, trecându-se la sculptură, care e de fapt simulacrul acesteia și care, luând uneori proporții considerabile, devine în același timp arhitectură măruntă și sculptură gigantică, și în cele din urmă la pictura care exprimă doar structurile și răceala oțelului și a culorilor plate, (n. a.)

79 Trecere dincolo de o limită, încălcare a unei legi, a unui regulament, (n. t.)

80 Philip King (n. 1934) - sculptor englez, cunoscut pentru asamblajele sale realizate din elemente viu colorate, (n. t.)

Monde, multiplică asemenea exemple de înrudire. Și face trei observaţii esenţiale: această artă este rezultatul unui sistem de gândire raţional și obiectiv (noi am spune că viaţa însăși a fost absorbită de tehnică). Ea este caracterizată prin procedee tehnice, utilizate în scopuri estetice. Mai departe: această artă se vrea populară, dar depășește puterea de înţelegere a „poporului", este o super-operă de artă. în sfârșit: acest ecumenism cultural se întemeiază pe bogăţie. Mijloacele de care dispune sunt mai costisitoare decât au fost catedralele. Or, această artă, care este expresia directă a sistemului tehnicist (întruna dintre trăsăturile sale majore: transgresarea) se dorește, și aici apare prima contradicţie pe care o vom întâlni, contestatară, protestatară, revoluţionară, Arta informală și abstractă se pretinde revoluţionară. Vom oferi ceva mai târziu demonstraţia. Arta cea mai tehnicizată pretinde că recuză societatea (care este tehnicistă), arta cea mai costisitoare se vrea populară. Dorinţa de contestaţie este radicală așa cum o exprimă J.J. Lebel[81]. Generaţia de artiști care expune la bienala de la Paris pretinde a fi generaţia „demolatorilor de valori", a „distrugătorilor de dogme". Vor să fie radicali și refuză orașul, tehnica, produsul, consumul, artificialul. Doresc o reîntoarcere romantică la hoinăreală, la natura declarată naturală. Filosofie Hip. Bineînţeles, acolo găsesc materiale brute, pietre, bucăţi de cărbune, bulgări de pământ etc... care nu constituie desigur opere de artă: nevandabile, care nu pot fi expuse în muzee, sunt forme de protest contra a tot. Adică, trebuie ˟s-o spunem, contra – vai! — a nimic. Această artă respinge în totalitate societatea, tehnica, dar de fapt se subordonează tehnicii, unor alte tehnici! E aceeași artă pe care ne-o propune Non-Arta și care pretinde că ar transgresa Totul. Ceea ce înseamnă a se conforma tocmai procesului tehnicist. în realitate, în procesul de contestare generalizată dispare specificitatea artei, odată cu, dacă lăsăm deoparte manifestările insignifiante ale unei arte

81 Jean-Jacques Lebel (n. 1939) - artist plastic, scriitor, organizator de evenimente artistice, (n. t.)

paupere, apariţia unei noi creaţii esoterice graţie tehnicilor și căutării unei reconcilieri între Artă și Tehnică, prin absorbţia artei în sistemul tehnicist. Astfel întreaga artă este astăzi sfâșiată între necesitatea unui protest revoluţionar și tehnicitatea tuturor operaţiilor, inclusiv a celor ce-i aparţineau în mod tradiţional artei sau a celor pe care un personaj ce se proclamă artist dorește să le efectueze, afirmând că face artă. Suntem astfel în prezenţa unui ansamblu curios: cum să discerni ce este artă în toate acestea? Non-Artă, Anti-Artă… dar se pretinde totuși că se face și artă! Se refuză sculptura; dar se va prezenta… în expoziţii… metal topit, laminat, străbătut de tuburi, ciment sfărâmat, pe care privitorul le va considera, prin raportare la ceea ce știe despre sculptură, drept sculptură modernă… Ascultăm sunetele sfâșietoare, baroce, spasmodice, surde ca niște mârâituri, dar înlănţuite sistematic unele de altele, iar dacă sunt auzite într-o sală de concert, auditorul le va socoti, prin raportare la ceea ce știe despre muzică, drept muzică modernă. Legătura dintre aceste cunoștinţe prealabile și posibilitatea de a recepta asemenea producţii în calitate de artă nu poate fi ruptă. Dar raportul poate fi subiectiv: un personaj *se declară* pictor sau muzician. El se afirmă ca atare. El va fi recunoscut ca atare de către un anumit grup. Această recunoaştere mutuală, întemeiată pe descoperirea unei intenţii, este cea care permite diferenţierea acestei bucăţi de metal de aceea pe care ucenicul dintr-un garaj o aruncă la gunoi, pentru că este ciuntită sau defectuoasă. Or, întrebuinţarea tehnicilor celor mai moderne devine extrem de nocivă mai ales atunci când mesajul utilizatorului este revoluţionar. Căci acesta refuză societatea actuală fiind convins că utilizarea acestor mijloace tehnice este revoluţionară. O dată în plus, descoperim și în acest domeniu atitudinea incredibil de întârziată a contestatarilor: ei luptă împotriva unei arte, a unei estetici și a unei societăţi care aparţineau secolului al XIX-lea. Ei nu-și dau seama niciun moment că utilizarea tehnicilor îi face să pătrundă în sistemul tehnicist, îi determină să

legitimeze acest sistem și prin asta se transformă în susţinătorii societăţii acesteia, cea în care trăim efectiv, nu aceea pe care şi-o imaginează și pe care o contestă. Mai mult donquijotism decât este permis. Și, neavând nici nebunia, nici înţelepciunea lui Don Quijote, au doar niște pretenţii egalate doar de oarba lor ignoranţă.

Momentele succesive ale artei moderne sunt și ele contradictorii. Succesiunea se face într-un ritm alert. Ea reflectă cu fidelitate contradicţiile din evoluţia tehnicii și adoptă ritmul acestora. Unii au vorbit despre două epoci: din perspectiva lui M℃ˇLuhan acestea au fost Mașina și Electricitatea. Și este adevărat că arta din epoca mașinii (1800 – 1930) n-are nimic de-a face cu arta care exprimă domnia electricităţii, electronicii, et[. Pe de o parte a avut loc o explozie, o diviziune a claselor, a cunoștinţelor, a funcţiilor, iar totul a funcţionat sub regimul diviziunii. De cealaltă parte, ˇs-a produs o implozie, o contracţie; a reapărut câmpul global al conștiinţei, ˇs-au reintegrat funcţiile care fuseseră separate. Spaţiul urban divizat și supravegheat din era mașinii n-a mai avut sens odată cu apariţia telefonului, televiziunii, a telegrafùlui și a comenzii electronice de la distanţă… Prelungirile noastre electrice le scapă spaţiului și timpului: arta a reflectat fidel această răsturnare; între cubismul de acum o jumătate de secol, caracteristic erei mecanice și mișcarea de integrare a artelor una în cealaltă ˇs-a produs o răsturnare și nu o continuitate. Richta[82] descoperă aceeași cezură atunci când vorbește despre epoca industrială și epoca tehnicistă dezvoltată. Și trebuie să realizăm că impresionismul, expresionismul și Cézanne sunt elemente tipice ale erei industriale. Or, a avut loc o răsturnare: nu putem considera perioada tehnicistă ca pe o continuare a acesteia, ci ca pe o întoarcere pe dos radicală: toate tendinţele erei industriale (consum al forţei de muncă, rigiditate, unilateralitate, centralism, ierarhie, diviziune a sarcinilor) au fost inversate – demonstrează Richta. Iar

82 Radovan Richta (1924-1983) - gânditor ceh, preocupat de evoluția tehnicii, (n. t.)

contradicţia artei trebuie situată în această perspectivă. Căci, bineînţeles, continuăm să-i considerăm pe Cézanne și pe Picasso[83] drept „moderni”. Dar atunci suntem obligaţi să admitem că există o ruptură, o dihotomie în interiorul acestei arte, din moment ce descoperim în cadrul ei creaţii opuse ca sens în raport cu cele pe care le-am amintit. Tehnica Ready Made[84] exprimă în totalitate tendinţa industrială, dar pictura lui Saby[85] sau a lui Sânger nu are nimic în comun cu ele. La prima confruntare cu lumea industrială și cu primele aplicaţii tehnice, Daix a arătat că pictorii ˇs-au orientat către realism, explicând în felul acesta neînţelegerea naturalismului. Dar toate acestea derivă mai mult sau mai puţin din influenţa mediului. Astăzi realismul și naturalismul sunt repudiate în totalitate, în favoarea unei incertitudini (care ar putea să reamintească de aleatorul electronic!). Căci cu neputinţă să integrezi într-un mare curent colectiv nenumăratele tendinţe subiective, dar în același timp autocefale… Viziunii analitice a aparenţelor i ˇs-au substituit o multitudine de încercări sintetizante, în timp ce expresia devine din ce în ce mai abstractă! Nu trebuie, evident, să confundăm non-figurativul cu abstractul! Arta de astăzi încearcă (involuntar!) să-și regăsească funcţia simbolică prin și cu ajutorul abstracţiilor, dar acestea nu mai sunt cele ale simbolurilor: ci cele ale insesizabilităţii noilor tehnici și mai ales ale sistemului tehnic[86]. Și e de la sine înţeles că disputele legate de arta modernă sau arta contemporană, de figurativ sau abstract, au încetat. Când Delevoy dizertează despre modernitate și face din ea o stare de spirit produce o forţă care se înrădăcinează în

---

83 Pablo Picasso (1881-1973) - mare pictor spaniol, unul dintre cei mai de seamă artiști plastici ai secolului XX. (n. t.)

84 Legată de asamblarea elementelor prefabricate, (n. t.)

85 Bernard Saby (1925-1975) - pictor și desenator francez.(n. t.)

86 Acest aspect este mult mai important decât opoziția dintre cele două etape - consideră J. LEYMARIE (Arta). Arta de avangardă a fost inițial în conflict cu industria tehnică; dar astăzi ea este în conflict cu o formă mult mai periculoasă: industria culturală și legea condiționării. Observația este corectă, dar rămâne destul de superficială și nu explică tendința profundă a artei contemporane, (n.a.)

artă pentru a-și asuma acolo o situaţie, el se izbește de fraza dură a lui Dalí pe care am citat-o deja. Modernitatea este în realitate un produs al situaţiei tehnice. Dar cum aceasta nu este limpede, evidentă, cum, pe de altă parte, nu se manifestă influenţe directe și mecanice a vreunui factor asupra culturii, subzistă straturi sedimentare contradictorii, care provin, pur și simplu, din epoci diferite ale mediului tehnicist și continuă să lase impresia unor opoziţii ireductibile.

Totuși această evoluţie nu explică tot. Există și alţi factori contradictorii care sunt intrinseci producţiei artistice actuale și nu provin din succesiune structurilor tehnice din istoria noastră contemporană. Și descoperim acum luarea de poziţie majoră. Pentru unii literatura sau arta nu constituie doar niște jocuri pentru bogătași și pentru clasele dominante, ele trebuie să aibă un conţinut provenit din participarea creatorului la confruntările epocii. Literatura și arta sunt în comunicare cu ideologia, fiecare operă este un vehicul al ideologiei, arta trebuie să fie angajată, căci totul este politică[87]. Formulele sunt nenumărate, dar spun întotdeauna același lucru. Avertismente cu privire la propaganda mascată (în favoarea propagandei făţișe, care nu este însă recunoscută drept propagandă), legături cu mentalităţile colective, cu constrângerile economice, et[. în ansamblu, se poate spune că e vorba despre arta cu mesaj, care nu este, în spatele faţadei de explicaţii, adesea marxiste, decât arta căutării disperate a unui sens în raport cu o societate care, în mod evident, nu mai are nicio semnificaţie. Aici suntem realmente în prezenţa unui efect al sistemului tehnicist.

Dar, vizavi, întâlnim curentul contrar: tehnicizarea societăţii duce la o eliberare de toate mesajele, la abstracţizare, la absenţa mesajului, la un adevărat formalism hipertehnic. (De altfel în cadrul acestui curent există cel puţin două orientări posibile: pentru unii, e

87 Printre numeroasele lucrări în această privință: J. DANIEL, *Război și cinematograf,* 1972; Ch. PRÉVOST, *Literatură, politică, ideologie,* 1973; D. A. SIQUEIROS, *Arta și revoluția,* 1973; G. SANDIER, *Teatru și luptă,* 1970. (n. a.)

vorba de a se exprima inefabilul, pentru alţii – de a se viza în exclusivitate creaţia unor forme, într-un caz se va spune că arta abstractă este aceea care „nici prin finalităţile, nici prin mijloacele sale nu evocă aparenţele vizibile ale lumii”. Omul interior este liber să reproducă realitatea așa cum o simte. Artistul face să se manifeste lumea incomunicabilă care se găsește în el. Pentru ceilalţi, creaţia artistică devine propriul ei obiect. Nu trebuie să ne interesăm de nimic altceva decât de a produce un text sau o culoare sau o compoziţie muzicală.) Nu se mai comunică nimic, se creează o formă, până acum inexistentă. Asta e tot.

Artiștii care aparţin celei dintâi dintre tendinţele amintite vor declara că ceilalţi sunt antirevoluţionari și susţin ordinea burgheză. Ceilalţi vor afirma că oponenţii lor sunt depășiţi, retrograzi și plini de false iluzii, căci, dată fiind tehnica, niciun mesaj nu mai este posibil. Aceasta este diviziunea majoră a artei contemporane, ceea ce face, ca în toate manifestările sale această artă să fie sfâșiată[88]. Nu există un stil, există o sută, care se grupează însă în funcţie de aceste două curente. Studiul acestora va constitui obiectul capitolelor următoare. Acum se declanșează de altfel și dezbaterea dintre „raţionaliști” și „iraţionaliști” cu privire la artă. Din perspectiva artei cu mesaj, există un conţinut exprimabil, aşadar raţional. Ceea ce este în concordanţă perfectă cu tendinţa potrivit căreia societatea industrială produce valori raţionale și trebuie să-și găsească expresia în opere raţionale. Mesajul este raţional, în măsura în care este politic, chiar dacă opera pare suprarealistă. Dar, în ciuda aparenţelor, aici ne situăm în continuitatea funcţionalismului: opera de artă este desăvârșită atunci când este conformă cu finalitatea ei. Acest funcţionalism care exprima perfect relaţia artei cu lumea industrială a fost depășit, dar el este reluat, ca

88 Această sfâșiere precum și imposibilitatea concilierii între cele două orientări s-au văzut limpede la un colocviu de poezie, ținut la Knokke în septembrie 1970. Acesta a reunit patru sute de poeți, între care a domnit cea mai deplină neînțelegere între cei pentru care, înainte de toate, poetul trebuie să aibă o conștiință socială și să fie cetățean și cei pentru care poezia trebuia să fie “liber exercițiu verbal”. Confruntările dintre cele două tabere au generat moțiuni, dar în niciun caz poezie! (n. a.)

orientare, de către arta cu mesaj. De cealaltă parte, iraţionaliștii, pentru care nimic nu are sens și care nu pun niciun preţ pe frumos, se situează în continuitatea așa-zișilor organiciști, adică a celor care considerau că opera de artă trebuie să se sustragă tehnicizării, prin integrarea în organon, prin reîntoarcerea la natură, (Giedion, Mumford, Combet). Nu putem dezvolta aceste idei aici, semnalăm doar curioasa răsturnare care ˟s-a produs (poate ca urmare a transformărilor tehnice din ultimii treizeci de ani): raţionaliștii funcţionaliști, care erau cel mai bine adaptaţi societăţii tehniciste i-au avut drept urmași pe artiștii revoluţionari (convinși că arta are un scop). Iraţionaliștii, propovăduitorii întoarcerii la organicitatea viului (pentru care arta este lipsită de scop, fiind expresia directă a vitalului) i-au avut ca succesori pe „creatorii de forme”, aşadar pe artiștii cei mai bine adaptaţi mediului neo-tehnic. Această diviziune majoră ascunde însă alta, care îi corespunde îndeaproape: pe de o parte, ni se spune că arta este făcută pentru public, mai mult decât atât, acesta este invitat să devină el însuși creator, pe de altă parte, avem o creaţie din ce în ce mai hermetică, mai esoterică, mai ştiinţifică. Adesea însă diviziunile respective se întrepătrund. Contradicţia nu apare întotdeauna între două școli artistice opuse, ci, așa cum vom vedea, arta care se dorește populară atinge adesea apogeul căutărilor celor mai halucinante, iar arta care nu este decât creatoare de forme pretinde că nu poate exista decât în relaţie cu publicul… Și totuși, aveam de-a face, mai mult decât oricând, cu creaţia a doua culturi. Mass mediile acţionează asupra maselor, reprezintă instrumentul de comunicare prin excelenţă. în momentul în care ele izolează în totalitate cele două grupuri, „pictori, muzicieni, poeţi moderni sunt cuceriţi de camera de filmare și de microfon, de peliculă și de magnetofon. Dar cine consideră că ascultătorii, spectatorii, masele trebuie excluse din acest câmp închis? Epoca mass mediilor, prin tehnica ei, îl izolează oare pe creator printre mașinăriile lui și departe de mase? E vorba de o mașină

imensă… ea izolează două grupuri de protagoniști la unul din capete creatorul stă faţă în faţă cu o mașină, la celălalt capăt telespectatorul (de exemplu) stă faţă în faţă cu o altă mașină. Contrar a ceea ce se crede, nu există nicio măsură comună între o cameră de filmare și receptor". (Schaeffer[89]) „Mass mediile secretă, prin natura lor, două culturi concentrate la cele două capete ale aparatului… Noi crcăm astăzi, în același timp, produsul cel mai vulgar și produsul cel mai esoteric. Din vulgaritate, ia naștere un nou esoterism (pop art) și se vulgarizează esoterismul (op art)" (Schaeffer). Arta modernă se proclamă necontenit destinată publicului. Este vorba să i se furnizeze acestuia un adevăr sau o ambianţă „dezalienantă", destinată să-i regenereze nevoia de întoarcere în natură, să-l facă să conteste mediul în care se află, dar în aceeași expoziţie (Bienala de la Paris) putem întâlni deopotrivă arta cea mai rece, cea mai greu de pătruns, cea mai abstractă. Un discurs politic și o metamașină hipersofisticată. O solicitare adesea brutală de a redeveni creatoare adresată unei mase care nu mai inventează nimic și hipertehnicitatea unui hermetism tehnicist. Pe de o parte, se proclamă că se restabilește contactul cu publicul graţie ediţiilor populare și că scriitorul, pentru a profita de această împrejurare, „trebuie să dispună de suficientă bogăţie socială" (Escarpit[90]), să fie angajat și umanist, în timp ce, de cealaltă parte punerea radicală în discuţie a limbajului, a discursului, a mesajului, a emiţătorului de mesaj conduce la evacuarea grijulie a tot ce ar fi „de spus". Expresionismul a putut să se situeze la joncţiunea dintre aceste două curente. Pe de o parte, el a încercat să comunice în racursiuri, prin intermediul eliziunii discursului, o viziune critică și chiar revoluţionară. El a încercat să exprime un mesaj doar prin mijloacele sale stilistice, fără a recurge la naraţiune. Dar în felul acesta a

89 Pierre Schaeffer (1910-1995) - inginer, cercetător, teoretician și scriitor francez. Este considerat părintele muzicii concrete și al muzicii electroacustice. (n. t.)

90 Robert Escarpit (1918-2000) - critic și sociolog, preocupat de sociologia literaturii, (n. t.)

produs *două* orientări! Pe de o parte, o exteriorizare violentă, critică, revendicativă, care punea în discuţie tot, și mai ales receptorul. Era un protest împotriva lumii acesteia (și în special a lumii acesteia tehniciste), dar, pe de altă parte, forma căpăta o importanţă preponderentă, din moment ce ea devenea direct mesaj. Disonanţa exprima „răul vremurilor", spasmele, gravitatea situaţiei noastre, et[. Dar publicul n-a gustat disonanţa, spasmele, incoerenţele, pe care le găsea dezagreabile. Și cu cât este mai popular, cu atât el acceptă mai puţin. Expresionismul ar fi trebuit să fie cel mai „popular" și cel mai revoluţionar dintre curentele estetice, dar, din nefericire, din cauza fuziunii lui (perfect tehniciste), el n-a putut fi gustat decât de esteţii la curent cu căutările cele mai avansate și înţeles doar de intelectualii care analizaseră ei înșiși nefericirile acestor vremuri. Expresionismul a fost floarea rafinată a artei burgheze. La limită, el poate fi privit ca un discurs tautologic, pe parcursul căruia vorbitorul vorbește cu sine însuși, spunându-și ceea ce știe deja. Poporul despre care e vorba atât de frecvent și atât de constant a sfârșit prin a fi redus la un grup de artiști, care se considerau singurii reprezentanţi viabili ai poporului amorf.

Artă cu mesaj, Artă formalistă, un curent cald și un curent rece, am putea spune, cu toate inversiunile unuia în raport cu celălalt, despre care am vorbit. Această sfâșiere are nevoie de o cheie. într-una din lucrările noastre anterioare, am explicat pe larg deosebirea dintre sistemul tehnicist și societatea tehnicistă[91]. Ele nu trebuie nici confundate, nici suprapuse. Voi reaminti pe scurt: sistemul tehnicist este tehnica, care se constituie treptat într-un sistem independent, autonom și autoreproducător. Dar acest sistem nu există „în sine". Nu există în lumea ideilor. El se situează în și prin raport cu un anumit mod economic, politic, cultural, adică în și prin raport cu o societate. Aceasta poate suferi o influenţă extraordinară din partea tehnicii, dar nu devine niciodată o mașină sau echivalentul unei mașini. N-am crezut niciodată nici în

91 J. ELLUL, *Sistemul tehnicist,* 1977 (n. a.)

societatea automată, nici în Megamașină (Mumford), nici în Automatismul social (Naville[92]). Societatea rămâne încă o societate umană, alcătuită din oameni, care, oricât ar fi de standardizaţi, trăiesc cu problemele, dificultăţile, speranţele și durerile lor. Această societate este tehnicistă și tehnicizată. în interiorul ei se dezvoltă sistemul tehnicist, cu logica și cu caracterul său orb. Ea servește drept suport și material, inevitabil, sistemului. Dar nu este absorbită în întregime de sistem, chiar dacă totul este modificat, controlat, condiţionat. Economia devine tehnică, dar o mare parte din activitatea economică rămâne aleatorie și tot așa politica, et[. Altfel spus, între sistemul tehnicist și societatea tehnicistă există o contradicţie și o simbioză în același timp. Aceasta din urmă este influenţată, în toate sectoarele ei de tehnica, care se dezvoltă lansându-și pseudopodele în toate direcţiile, fără ca acestea să fie identificate. Situaţie durabilă? Situaţia pasageră? Imposibil de precizat. Dar, în tot cazul, generatoare de conflicte și de incoerenţe. Or, arta sfâșiată depune mărturie tocmai despre aceasta. Pe de o parte, e o artă integrată în totalitate sistemului tehnicist, reflex fidel al tehnicii, a perfecţiunii ei glaciale, a lipsei de semnificaţie, a eficacităţii sale impersonale, a indiferenţei ei faţă de plăcere, faţă de frumuseţe, faţă de suferinţă, faţă de intolerabil, iar pe de altă parte – o artă-strigăt, care exprimă dezordinea din societatea căzută pradă tehnicii, care luptă nu se știe exact contra cui, punând totul în discuţie, neexprimând decât haosul[93] pentru că societatea însăși se reduce la haos, sub impactul tehnicilor, care dezagregă și fac să se șteargă tot ce au însemnat până acum omul și semnificaţia lui. Acestea sunt – socotesc eu – cele două fundamente ale celor două forme de expresie contradictorii ale artei moderne și din această cauză sunt ele atât de integrate, atât de semnificative și atât de dramatice (dar doar *dramatice* – nu dialectice) în

92 Pierre Naville (1904-1993) - sociolog, om politic și scriitor francez, autorul lucrării *Spre automatismul social,* (n. t.)

93 B. CHARBONNEAU, *Sistemul și haosul,* 1975. (n. a.)

contradicţiile lor.

Această sciziune majoră între arta cu mesaj și formalismul esoteric provoacă nenumărate alte contradicţii în arta modernă, dar se limpezește de asemenea în lumina acestor contradicţii. Vom enumera acum câteva, care sunt secundare, dar semnificative pentru scindarea profundă, radicală, a întregii arte moderne. Și să subliniem: nu este vorba despre o interpretare din perspectiva criticii de artă, ci despre o realitate trăită. Nu este vorba, cu atât mai puţin, despre o metafizică legată de ceea ce ar trebui să fie arta, ci despre o reflecţie asupra a ceea ce semnalează ea la ora actuală. Pe de o parte, această artă refuză să relateze o povestire cu început, mijloc și sfârșit (cazul romanului) sau să picteze un „subiect" (adică tot o poveste). Dar, pe de altă parte, ea pretinde să transmită un mesaj, o informaţie hotărâtoare, care să provoace o acţiune. Aceasta nu ˟s-ar putea realiza decât la modul exploziv, imprecaţiv, traumatic. în același timp însă ea are pretenţia la „distanţare" (care nu se poate realiza decât prin discurs). Și pretenţia de a refüza propaganda (care poate fi regăsită în orice raport nemijlocit). Este prinsă, prin urmare, în contradicţii inextricabile, pe care ne-ar fi la îndemână să le accentuăm. Tot așa, arta modernă refuză estetismul și știu prea bine că, parcurgând paginile precedente, cititorul a putut să se arate exasperat sau condescendent, atunci când am vorbit despre „formalism". Este de la sine înţeles ca astăzi nimeni nu mai este „formalist" (dar cum să-l numim totuși pe cel care declară explicit și proclamă că nu este sau nu vrea să fie decât un creator de forme?). Estetismul, arta pentru artă, reprezintă o opţiune burgheză, care permite eliminarea din artă a întrebărilor. Și, cu siguranţă, vechiul conflict dintre estetism și realism (dintre a te detașa de real sau a elabora o dare de seamă despre acesta) este depășit în totalitate, căci, dintr-un anumit punct de vedere, estetismul noului roman *american,* de exemplu, al literaturii dezangajate, înfăţișează *realitatea* unei societăţi superficiale,

consumériste, a abundenţei, din care conflictele de clasă par să fi fost înlăturate. Acest estetism constituie realismul unei societăţi care se dorește estetică grație designului[94], cosmeticii, igienei, sportului și alimentaţiei. Dar să trecem mai departe. Neoformalismul agresiv nu este nimic altceva decât un estetism în măsura în care îşi găsește justificarea în el însuși. Formula Artă pentru Artă este refuzată la nivelul vocabularului. Dar ea a devenit Anti-Artă pentru Anti-Artă. Deoarece nu există nicio modalitate de comunicare posibilă decât prin intermediul aplicării regulilor de interpretare savante și sofisticate a pseudosimbolurilor și anagramelor, a oximoronelor[95], a bandei lui Möbius[96], a abisurilor, a metaforelor, a anti-pastișelor, a chiasmelor[97], a reflexelor de lumină... — perfect distructive. Aceiași inși proclamă necesitatea unei spontaneităţi brute și creează folosindu-se de tehnici sofisticate, împinse până la extrem. Pictorul Hartung[98] este caracteristic în această privinţă. Operele sale sunt dinamice și lipsite de conţinut. Spaţiu activ, câmpuri de forţă, ritmuri – nu doar forme pur și simplu. B. Dorival notează în legătură cu aceste creaţii (catalogul expoziţiei din 1969) că este vorba despre o pictură care se plasează între constructivism și expresionism și caută să exprime, prin refuzul reprezentării, realitatea unei lumi interioare. Dar lucrul acesta se înfăptuiește „lăsându-se impresia unei improvizaţii subite care ne cucerește prin perfecţiunea ei”.

---

94 Designul: nu este necesar să citim cartea lui HOFFENBERG și LAPIDUS despre design (Societatea designului, 1977), care conține un discurs redundant ce vrea să demonstreze că designul (la fel ca nu importă ce) este vehiculul ideologiei capitaliste și devine instrumentul instituirii unui cod de valori și instrumentul investirii obiectului cu normele și modelele sociale ale producției capitaliste. Inutil să mai insistăm... (n. a.)

95 Figură de stil care constă în asocierea unor termeni în aparență incompatibili ca înțeles, (n. t.)

96 Model de suprafață cu o singură față și cu o singură margine, care are proprietatea matematică de a fi neorientabilă. Practic, ea poate fi realizată dintr-o bucată dreptunghiulară de hârtie, astfel ca unul din capete să fie rotit și lipit cu celălalt capăt pentru a se forma o buclă, (n. t.)

97 Figură de stil care constă în repetarea, în ordine inversă, a unor cuvinte cu aceeași funcție sintactică, (n. t.)

98 Hans Hartung (1904-1989) - pictor, fotograf și arhitect francez de origine germană, unul dintre reprezentanții de seamă ai artei abstracte, (n. t.)

Un sânge rece absolut, care are pretenţia la spontaneitate. Și aceasta într-un mod mai plin de semnificaţii și mai denotativ decât o face arta brută, acţion paiting-ul, sau violenţa gestuală a pictorilor americani, cu atât mai tehnicizaţi cu cât se pretind mai spontani. Ceea ce lasă să se dezvăluie Hartung este că, în lumea noastră, spontaneitatea, dacă vrea să aibă efect, trebuie să fie expresia unei tehnici ajunse la vârf. Și finalmente, în ciuda contradicţiei aparente, P. Boulez[99] spune același lucru, atunci când recuză spontaneismul, improvizaţia muzicală, când arată că aceasta ajunge la simplisme insignifiante, la „arii galante” (și îl dă ca exemplu pe Terry Riley6°). Și atunci care-i soluţia? Tehnicitatea?

Nu! Subversiunea. Dar o subversiune organizată, calculată, conformă tehnicii în definitiv. Ideile violente nu sunt de ajuns. „Altminteri, te scalzi în sunete” și faci pop. Ca muzicienii care cred că „comunică” direct. Dar – spune Boulez – popul este mai degrabă o erupţie decât o comunicare. Spontaneitatea „adevărată” nu poate fi decât inspiratoarea unei tehnici foarte elaborate: este necesară o muzică de profesioniști, atât în ceea ce-i privește pe instrumentiști, cât și pe compozitori. Pentru Boulez, manifestările spontane în artă sunt ca stângiștii în Revoluţie: cele mai reacţionare. Deoarece – spune el – „ei intră în jocul societăţii actuale și devin simple supape de siguranţă”. Subversiunea trebuie să consiste în a face să sară în aer instituţia, în cazul de faţă orchestra, „pentru ca să nu mai funcţioneze ca un organism tradiţional și reacţionar, ci ca un focar de animare a vieţii contemporane în toate mediile”. Vom arăta mai târziu de ce această atitudine este, și ea, perfect conservatoare (Dar e vorba, pur și simplu, să se știe în raport cu ce!). Pentru moment nu vreau decât să subliniez contradicţia dintre spontaneitate și tehnicitate, care se pretinde că ar acţiona conjugat.

Altă contradicţie: refuzul obiectului de către o artă

99 Pierre Boulez (1925-2016) - compozitor și dirijor, care a contribuit la dezvoltarea muzicii seriale, a muzicii aleatorii și a muzicii electronice, (n. t.)

care nu este decât producătoare de obiecte. Dar ne vom reîntâlni cu problema obiectului în capitolul următor, aici e suficient să semnalăm această contradicţie.

O nouă contradicţie: se respinge cu violenţă (de altfel fără a se cunoaşte sau înţelege gândirea lui Debord) societatea spectacolului. Dar arta devine mai spectaculară decât oricând, iar J. Michel, în excelentul său reportaj despre Târgul de la Ōsaka, întrebuinţează necontenit termenul de spectacol, ceea ce este extrem de caracteristic! în realitate, singura problemă este aceea a integrării spectatorului: se crede că, din moment ce are loc cu participarea spectatorului, spectacolul încetează să mai fie spectacol. Dar ca și cum ai crede că propaganda încetează să mai fie propagandă din momentul în care destinatarul său și-a integrat atât de bine mesajul ei încât a ajuns să se identifice cu acesta și să acţioneze în virtutea unor convingeri. Negaţia înlocuiește în acest proces veritabilele conștientizări. E de ajuns să fi proclamat că faci Non-Artă, Non-Arhitectură, A-Literatură, A-Poezie, pentru a rezolva problema rupturii cu activităţile estetice tradiţionale. Se califică astfel cel mai simplu ruptura cu ideile vechi, fără a se lua în consideraţie relaţia dintre Artă și Societatea Tehnicistă și nici punerea în discuţie a artistului într-o asemenea societate. Altfel spus, se schimbă formulele estetice, dar se păstrează cu grijă cea mai învechită dintre interpretările politico-sociale: cea așa-zis revoluţionară. Se spune astfel că ești cu adevărat revoluţionar în teatru dacă sacrifici cuvintele în beneficiul expresiei corporale. E vorba de a transmite emoţiile, șocurile fără ajutorul cuvintelor, prin logica gândirii, de a provoca meditaţii cu atât mai intense cu cât nu sunt limitate, circumscrise, paralizate de „sens” și de o conștiinţă limpede... Sonorităţi pure. Culoare pură. Mișcare... E nevoie de un teatru în care să nu se mai vorbească. Chiar deloc. Rorschach[100] este un model al genului. „Spectacol redus la gesturi și murmure”. „Corpuri lipsite de voce, voci lipsite de corp”. Liniște și gesturi. Dar

100 Teatru experimentalist american, (n. t.)

cum să nu-ţi dai seama, în prezenţa acestei suprimări a limbajului în avantajul expresiei corporale că aceasta este exact replica a ceea ce se petrece în lumea tehnicistă: aici totul este mișcare. Tehnica este acţiune. (Și de asta se vorbește atât de mult despre comunicare...). Tehnica este transmiterea unui anumit număr de efecte. Tocmai în momentul când cercetarea limbajului atinge culmile cele mai înalte, când cuvântul este supus celei mai subtile analize ştiinţifice, el este brutal suprimat în favoarea gestualului, care este duplicatul uman al mecanicului, nimic altceva. Și ne vom reîntâlni cu această temă atunci când vom vorbi despre suprimarea sensului, pentru că tehnica este lipsită de sens. Și în felul acesta putem măsura profunzimea impactului cu tehnica: cei care caută noul cu pasiune n-au decât o singură cale: transpunerea procesului tehnic în zona umanului. Iar cei care vor să exprime cât mai profund mizeria, suferinţa, dorinţa de libertate, dragostea sunt nevoiţi să suprime ceea ce este prin excelenţă uman: limbajul vorbit, în favoarea comportamentului, produs direct prin influenţa mașinii.

Dar contradicţiile se multiplică. Adorno a sintetizat această situaţie în *Ästetische Theorie,* arătând că Arta modernă este situată între două orientări contrarii, dintre care nu poate alege niciuna. Orice operă care vrea să schimbe ceva este revoluţionară, dar, tocmai prin natura ei, ea este recuperată numaidecât. Cine refuză complicitatea este redus la tăcere. Care nu este decât o altă complicitate. Ne-am întâlnit deja cu această dublă imposibilitate. La fel, arta cu adevărat nouă va însemna dezordine, perturbare. Dar în măsura în care societatea este totalitară, perturbarea trebuie să fie totală la rândul ei: arta devine pur și simplu haos (după cum putem vedea). Totodată, pentru a fi autentică arta trebuie să facă rău (așa cum se întâmplă astăzi), dar atunci ea este recuzată, respinsă, nu poate fi *înţeleasă. Decât cel mult de sado-masochiști, așa cum sunt postburghezii[101], iar în acest caz, ea nu are valoare de artă. Nu cu nimic mai presus de

101 J. ELLUL, *Metamorfoza burghezului,* (n. a.)

oglinzile și ornamentele dintr-o casă de prostituţie. Arta continuă să deservească societatea, suprimarea ei ar deservi-o și mai bine (lucru de care eu nu sunt tocmai sigur)[102].

Arta este în permanenţă complicele acestei societăţi (totalitare, absolutiste, tocmai pentru că e tehnicistă). Și cu atât mai complice cu cât utilizează deriziunea, pe care o duce la extrem: deriziunea este mijlocul de a face acceptabil ceva ce încerca să fie o punere în discuţie fundamentală. Burghezii sunt încântaţi de *Sfârșitul de partidă* sau de Godot[103], pentru că ceea ce se reprezintă pe scenă nu-i privește în niciun fel. Deriziunea permite să se dezamorseze tragicul unei contestaţii. Așa încât atunci când pretind că și-au împins, *prin intermediul deriziunii,* la punctul extrem mesajul contestatar, reducându-l la dimensiunile circului (teatrul) sau la dimensiunile caricaturii (pictura), acestea încetează de a mai spune indiferent ce. în mod involuntar, deriziunea, enormitatea (prezentarea unei grămezi de chiștoace drept un produs artistic) încetează de a mai emoţiona; este exact clipitul din ochi pe care artistul, *involuntar,* îl adresează publicului spunându-i: „Mai ales nu trebuie să mă luaţi în serios”. Astfel, arta modernă, care atinge culmile tragicului, este dezamorsată tocmai de forma pe care o adoptă. Și acesta este punctul în care se întâlnesc cele două extreme evidenţiate de Adorno: arta „inexorabilă” și arta „conciliantă”. „Muzica inexorabilă reprezintă realitatea societăţii într-un mod potrivnic acesteia. Muzica conciliantă admite că, în pofida a tot și a toate, societatea are dreptul la muzică, chiar și în ipostaza de societate falsă, căci, de asemenea, și societatea se autoreproduce ca falsă, și astfel, prin supravieţuirea ei furnizează în mod

---

102 Cred că lucrarea lui JIMENEZ, *Adorno, artă, ideologie și teorie a artei,* nu a expus cu adevărat gândirea dialectică a lui Adorno. Iar autorul dovedește că n-a înțeles fondul problemei atunci când o reduce la un “paradox al artei” (care trimite la universal) și opera lui Adorno la o lamentație despre recuperare, invitându-ne “să vedem sensul refùzului”. Toate acestea sunt foarte superficiale, (n. a.)

103 *Sfârșit de partidă, Așteptându-l pe Godot* - piese de teatru de Samuel Beckett (1906-1989) - dramaturg irlandez, unul dintre întemeietorii “teatrului absurdului”, (n. t.)

obiectiv elementele propriului său adevăr”. Aceasta este adevărata dilemă, contradicţia insolubilă pe care Adorno a scos-o perfect la iveală și care nu se rezolvă decât prin lipsa de seriozitate a unei arte împinse până la limita extremă a seriozităţii. în felul acesta mediul societăţii tehniciste reduce arta la o situaţie mai disperată decât oricând, tocmai în momentul în care posibilităţile acestei societăţi îi furnizează mijloace nenumărate, al căror rezultat este însă doar acela de a duce arta către himere divergente. Francastel e îndreptăţit să sublinieze că arhitectura modernă produce în același timp „stilul celular” și „stilul deschis” (cu suprimarea pereţilor). Ne confruntăm cu aplicaţiile contrarii ale acelorași mijloace.

Arta modernă nu este aşadar numai divizată în două mari curente (popular și formalist, dacă vreţi...) dar, pe deasupra, este sfârtecată de o mulţime de contradicţii. Este o explozie care se manifestă în toate direcţie, o întreagă mișunate de „indiferent ce”. Ajunși aici, trebuie să ne ferim de două interpretări ispititoare: pe de o parte, am putea spune că această multitudine este semnul libertăţii artiștilor, a individualismului lor. Dar nu rezultă nicio libertate din faptul că artistul este strict condiţionat de mediul tehnic, de primatul tehnicilor asupra sensului, de incoerenţa posibilităţilor; totul este posibil, un lucru la fel de bine ca celălalt, căci nimic n-are sens, nimic nu dovedește o implicare adevărată. Tehnicile se uzează repede și trebuie reînnoite pe măsură ce publicul se plictisește de ele, iar efectul de surpriză dispare... Nu putem vorbi despre libertatea artistului când vedem incredibila proliferare a mijloacelor ce i se pun la dispoziţie pentru a-și exprima lipsa de mesaj, banalitatea, conformismul și plătitudinea. Obscuritatea voită a discursului îi disimulează neantul. Inclusiv atunci când pretinde că ar avea un mesaj. în realitate artistul plutește în voia curentelor și a valurilor, este purtat într-o direcţie sau în cealaltă pur și simplu de împrejurări sau de existenţa cutărui sau cutărui mijloc. Diversitatea, mișunarea semnalează doar imposibilitatea găsirii unui stil

și a unei producţii coerente de sens. Nu trebuie să confundăm această neputinţă agitată cu libertatea.

O altă eroare ar fi să venim aici cu o dialectică. Contradicţiile pe care le-am arătat nu sunt dialectice! Se poate vorbi despre dialectică când doi termeni contradictorii îşi răspund unul celuilalt (ca o afirmaţie și o negaţie) și când depășirea contradicţiei este inclusă în istorie: adică atunci când tensiunea dintre ele nu se poate rezolva decât prin transformarea trecerii timpului în Istorie (creaţie, în timp și prin intermediul tensiunii dialectice, a unei stări noi, care include termenii contradicţiei într-un întreg imprevizibil…). Dar contradicţiile legate de arta modernă nu pot fi interpretate dialectic, căci ele sunt, pur și simplu, rezultatul incoerenţei. Al lui „indiferent ce”. Nu există o afirmaţie. Nu există o negaţie îndreptată cu violenţă către o afirmaţie de alt tip. Este vorba despre acel „indiferent ce”, care îi corespunde lui „Totul este posibil”. Un stil reprezintă o afirmaţie. Dar nu există un stil modern sau contemporan. Există sute de focuri de rachetă care se îndreaptă în toate direcţiile fără alt element comun decât întrebuinţarea procedeelor tehnice celor mai moderne. Această artă este incoerentă pentru că reprezintă în esenţa ei un ansamblu disparat de măști care disimulează o realitate, care, *ea,* este fundamentală, dar interzice devenirea artei: realitatea tehnicistă. Arta modernă *a* devenit un epifenomen al acestui sistem. Ea există *în* mediul tehnic și se constituie în raport cu tehnicile. E lipsită de unitate, lipsită de realitate, căci reprezintă una dintre modalităţile de exprimare accidentale, aleatorii și superficiale ale acestei realităţi. Nu se constituie prin ea însăși. Răspunde anumitor utilităţi ale sistemului. Ea se suprapune peste cutare sau cutare dintre expresiile tehnicii și, ca urmare, se găsește antrenată în direcţii miraculos de diverse drept consecinţă a rolurilor contrarii pe care este chemată să le interpreteze.

Poziţia artei în sistemul tehnicist

Plasând arta într-o relaţie foarte directă cu Tehnica și

situând-o în mediul tehnicist, făcând-o strict dependentă de sistemul tehnicist, nu avem în vedere un fel de determinism al artei în genul teoriei lui Taine1. Există o dublă diferenţă între acest gen de explicaţie și ceea ce propun eu aici: mai întâi, eu nu îmi propun să dau o explicaţie generală și universală a artei. Nu generalizez ceea ce am putut constata astăzi, dându-i caracterul unui adevăr universal (fie și concret!). Nu pretind să ating procesul în sine al creaţiei artistice, nici funcţia eternă a artei; dimpotrivă, ceea ce constat mi se pare nou și diferit. Situaţia noastră în raport cu lumea tehnicistă nu are termen de comparaţie în ceea ce a precedat-o. Trebuie doar să conștientizăm că *toate* explicaţiile, interpretările, semnificaţiile avansate până în prezent pe tema artei sunt depășite și n-au decât valoare retrospectivă. Cealaltă diferenţă ţine de faptul că cu nu am în vedere o condiţionare a artistului care ar fi determinat direct de împrejurări, mediu, et[. să producă ceea ce produce; eu nu neg, câtuși de puţin, autonomia individualităţii, ci caut să explic care este poziţia artistului și condiţia creaţiei artistice în acest mediu nou. Și e vorba, în felul acesta, mai puţin de o condiţionare directă și mai mult de o stare de derută, de o situaţie aleatorie și de o incertitudine, provenind tocmai din multitudinea de funcţii pe care și le asumă arta într-o societate tehnicistă.

A doua precizare pe care vreau să o fac, derivă din cea precedentă: nu e vorba – din punctul meu de vedere – de a arăta ce anume determină arta modernă, ci de a arăta de ce este aceasta așa cum este. Adică de a detecta pe ce temei se exercită „libertatea” autorului și cum funcţionează (cu ajutorul căror coduri, al căror scheme, al căror mijloace). Și plecând de aici voi încerca să descopăr, în cele din urmă, despre ce anume dă socoteală această artă modernă, ceea ce ne va permite să elucidăm în ce fel de lume ne aflăm. Astfel eu nu vreau să explic arta modernă în sine, ci sensul ei. Așadar nu este vorba de un determinism absolut, ci de sensul pe care ansamblul determinărilor descoperite îl vor face să apară tocmai în

jocul diferenţelor creatoare. Iar diferenţele lor sunt de asemenea semnificative, mai semnificative chiar decât fondul comun. Căci sunt diferenţe involuntare, nesemnificative ca libertăţi asumate, dar care exprimă poate mai bine lumea în care au apărut.

I. RELAŢIA CU MEDIUL TEHNIC

Să pornim de la ideea simplă a artei ca oglindă a mediului. Să nu ne întrebăm ce loc îi mai rămâne artei (întrebare de altfel falsă!), ci despre ce dă ea socoteală, în ce măsură reflectă această societatea actuală. Relaţia operei de artă cu mediul ei ˇs-a modificat radical, pentru că acum este vorba despre un mediu tehnicist. Francastel poate să afirme pe bună dreptate că „arta modernă nu se întemeiază pe jocul capricios al unor forme provocatoare, ea nu se desfășoară la distanţă de experienţă, ea este bazată pe întreaga activitate a omului actual… Artiștii nu joacă în societate rolul unor izolaţi independenţi de tehnicieni. Concepţiei despre istoriile separate ale diferitelor discipline și ale diferitelor activităţi omenești se cuvine să i se substituie o concepţie globală asupra capacităţilor de expresie ale unei societăţi care se automodelează exprimându-se”. Iar, dacă reţinem ideea de oglindă sau de expresie, va fi simplu să ne întrebăm: oglindire *a ce* este arta? Este esenţial să notăm că naturalismul, realismul au luat naștere în momentul dezvoltării industriei. Zola[104] a codificat o artă copiată după realitatea exterioară, o artă care se voia științifică și neutră. Dar, până atunci, arta fusese mereu o reflectare a lumii naturale. Omul era conectat la natură, avea conexiuni cu aerul și cu apa, cu ploaia și arborii… Chiar și atunci când locuia la oraș. în inovaţiile lui cele mai neobișnuite, în creaţiile sale estetice cele mai îndrăzneţe, avea drept punct de pornire aceste realităţi elementare. Iar omul, privit ca o temă a propriilor sale reprezentări, era un om al naturii, conectat la aceasta, participând la aceasta. Or, putem constata că, din momentul proclamării

104 Émile Zola (1840-1902) - romancier celebru, teoretician și întemeietor al naturalismului, (n. t.)

realismului, pictorii au tendinţa de a se depărta de legile naturii și încetează de a mai trata omul ca pe o realitate naturală. Monet[105] sau Pissarro[106], Cézanne în și mai mare măsură, continuă încă să abordeze natura ca *temă,* dar într-o manieră care nu mai este nici oglindă, nici reflectare. Scopul lor nu este acela de a exprima această natură sau – potrivit teoriilor realiste – de a ajunge să o cunoască mai bine; scopul lor este doar acela de a face pictură. Și asta e tot. Ceea ce presupune nu doar ruptura de mediu, ci și faptul că acest mediu ˟s-a modificat. Natura, luată încă drept punct de plecare nu mai constituie mediul pictorului și acesta o folosește, drept urmare, ca pe un *pretext* pentru jocuri de lumină, pentru jocuri de forme… în realitate, mediul care se constituie progresiv este mai întâi un univers al mașinilor, un univers urban. Dar acesta este încă un aspect cu totul superficial. Tehnica însăși devine un mediu[107]. în sensul cel mai puternic al cuvântului. Adică în sensul că tehnica ne oferă posibilităţile de viaţă, orientările, este ceea ce ne înconjoară în totalitate, ceea ce suntem obligaţi să cunoaştem înainte de orice altceva. Tehnica ne înconjoară, ca învelișul, fără nicio fisură, al unei crisalide și face Natura perfect inutilă (conform evaluării noastre spontane), supusă, secundară și insignifiantă[108]. Tehnica este ceea ce este semnificativ. Arta modernă este în continuare o oglindire, dar oglindirea unei realităţi care ˟s-a modificat. Dacă înfățișăm omul într-un roman sau îl pictăm, atât de diferit faţă de cum apăruse până acum, asta se întâmplă pentru că el nu mai este raportat la mediul natural, ci la mediul tehnic. Riscăm să nu înţelegem

105 Claude Monet (1840-1926) - pictor impresionist, (n. t.)

106 Camille Pissarro (1830-1903) - pictor impresionist, (n. t.)

107 Despre Tehnică în calitate de mediu sunt de văzut dezvoltările din cartea mea *Sistemul tehnicist,* (n. a.)

108 Unii au văzut asta și au și spus-o. De exemplu, Kandinsky: “Trebuie să ne apucăm a ne tăia toate legăturile cu natura, să ne smulgem din ea, fără ezitare și fără vreo întoarcere posibilă înapoi, să ne mulțumim exclusiv să combinăm culorile pentru a ajunge la o formă liber inventată” (în *Spiritualul în artă,* 1969). Din nefericire, KANDINSKY nu și-a dat seama ce l-a condus la această convingere și și-a închipuit că ar fi vorba de ceva spiritual! (n. a.)

nimic dacă vom continua să afirmăm că nu este există o altă sursă a formelor artistice decât exprimarea vizuală a lumii naturii (Sweeny). Natura a fost demontată, dezintegrată de Știinţă și Tehnică, dar nu asta contează în primul rând, ci împrejurarea că tehnica a devenit integral mediul în care omul trăiește, simte, gândește, experimentează. Toate impresiile puternice pe care le primește vin dinspre Tehnică. Arta nu mai poate să „reprezinte" natura; n-o mai poate face artistul, iar omul modern nu mai are ce face cu ea. Cea mai frumoasă pânză inspirată de natură nu mai evocă nimic[109]. Dar o altă eroare ar fi să considerăm că, odată deconectată de la natură, arta modernă nu mai reprezintă nimic altceva decât pe ea însăși, că e scufundată în subconștient sau că a rămas de una singură, fără rădăcină, simplă producătoare de tablouri sau texte. în realitate, aceasta este o iluzie care provine din faptul că nu ne-am îndepărtat încă de modelul natural. „Din moment ce pictorul nu mai reproduce natura, înseamnă că el face în exclusivitate pictură în sine" – se spune adesea. Câtuși de puţin! Această artă exprimă, prin toate tendinţele, interpretările și viziunile ei, mediul tehnic. Ceea ce, bineînţeles, nu vrea să însemne că poetul vorbește despre mașini[110]. Ci că totul este inspirat esenţialmente de acest mediu căruia arta modernă îi servește în chip de traducere.

Trebuie de asemenea să nu ne înșelăm în privinţa acestui mediu. Nu e vorba să afirmăm, la modul simplist, că problema este aceea „a consecinţelor sociale ale progresului tehnic sau a dezumanizării lumii moderne". O

---

109 Ceea ce afirmăm aici, a fost spus, e adevărat, foarte confuz, de către MONDRIAN. în *Manifest neo-plasticist* se proclamă denaturalizarea artei, pentru a-i da urmare noii lumi a omului, lumea industrială. Omul și artistul sunt îndemnați să uite "vechiturile naturii" și "grosolănia rusticului". Peisajul natural trebuie eliminat din artă, "Natura" pe care "artistul trebuie s-o ia drept model este noul spațiu mecanicist". Acest "romantism industrial" (cum a fost el calificat) e însă mai mult o proclamație decât o abordare sistematică, dar intenția lui Mondrian este limpede. Și toți artiști moderni, fie că o voiesc sau nu, fie că au gândit-o sau nu, urmează același drum. (n. a.)

110 Ceea ce este semnificativ nu este imitația *directă;* roțile dințate ale lui Léger, Zâna Electricitate a lui Dupy, Air-Fer-Bau a lui Dubuffet nu mi se par mai semnificative decât sunt astăzi mașinile și profilurile de aparate ale lui Millecamps. Acest pseudo-simbolism imitator nu este martorul adevărat al influenței tehniciste, (n. a.)

asemenea afirmaţie ţine încă de o interpretare naturistă (legată de natură) a Tehnicii și va fi aşadar aplicată pentru a judeca arta nouă după criterii furnizate de „natură” (De exemplu: nu este normal ca o figură umană să aibă amândoi ochii de aceeași parte a nasului etc...). Arta continuă să aibă sens și valoare, dar prin raportare la altceva. Ea este mereu metafora unei structuri, relaţiile sunt pentru ea mai importante decât obiectele puse în relaţie, și totuși acestea nu sunt indiferente: ele sunt cele care califică o asemenea artă. Iar modalitatea relaţiei, elaborarea structurii sunt dependente cu stricteţe de mediu. în aceste condiţii, dacă continuăm să păstrăm ca schemă prestabilită, ca stereotip, relaţia cu natura, vom putea avea impresia unei radicale puneri în discuţie a realităţii de către arta modernă. Cubismul – se mai pretinde însă – ar reprezenta un proces de transformare a formelor naturale (Dar ce fel de proces? Și pentru ce?) și îi este opus suprarealismului în care nu mai intervin „formele”, unde este vorba despre o alterare a sensului, despre dezvăluirea unui univers invizibil. Dar a sensului cui? Arta abstractă – ni se spune – este punerea în discuţie a unei realităţi vizavi de care este așezat omul. Ne dăm seama că relaţia noastră cu lumea este diversă. Formele noi, create de către artist, sunt rezultatul unor noi experienţe a universului. Și se reduce totul la constatarea mobilităţii obiectelor sub efectul luminii, de exemplu. Or, toate acestea reprezintă rezultatul convingerii că trăim încă în mediul naturii. Și că am învăţat să o înţelegem și ˟s-o privim într-un chip diferit. Se insistă asupra proceselor, asupra imaginaţiei creatoare a artistului. Se va spune: „Nu mai există vreo adecvare a artei la o realitate oarecare”. Dar asta doar deoarece se mai consideră că realitatea este natura. „Sensibilitatea modernă ˟s-a eliberat de realitate”. Câtuși de puţin! Realitatea însă ˟s-a modifica. Referinţa se face în raport cu acest mediu nou. Realul nu este nici ceea ce ne pune la îndemână poziţia noastră în „univers”, nici ceea ce am construit în mod abstract. Ci mediul artificial produs de tehnică. Realul

căruia încearcă să i se potrivească este acest real construit cu mijloacele noastre. Dar el este identic în ceea ce privește funcţia lui cu vechiul mediu natural. Nu se poate vorbi, așa cum spune Delevoy, despre o „desfigurare a realului" sau o dematerializare a acestuia. Se încearcă încă o dată raportarea la natură a unor modalităţi de observaţie sau reflecţie noi… Dar ele se raportează la altceva. Mutaţia radicală din arta modernă nu este un produs al artistului care ar fi un creator original, inventatorul unei lumi noi. Ea provine din producţia mediului tehnicist care antrenează schimbări de percepţie și de modele, care ne pune în contact cu o realitate calitativ diferită în structurile, în procesele, în formele, în temporalitatea și spaţialitatea, în aparenţa și raţionalitatea ei. Iar artistul nu este decât transmiţătorul fidel al acestei noutăţi. Cu dezorientarea care îi vine din faptul că trebuie să lucreze cu teme sau cu obiecte care continuă să provină din natură, sau cu o mentalitate naturistă, el nu îndrăznește decât rareori să se integreze în noul său univers, e scindat, ca noi toţi, continuă să tragă cu coada ochiului spre câmpii și spre râuri, spre cer și ocean… Dar nu le mai vede decât ca pe un cadru îndepărtat, aproape mitic, a unei realităţi apropiate, pregnante, care îl ia ca un val ce nu-i aparţine însă unui torent de munte! Arta lui pare tot mai puţin încărcată de adevăr pe măsură ce se produce această distorsiune: credinţele și sensurile care le aparţin întotdeauna artiștilor sunt încă cele ale societăţii tradiţionale, ale referinţei la un mediu natural. Și sunt perfect decalate în raport cu acest mediu nou. Artistul continuă să caute în stocul său de imagini și de simboluri; dar nimic nu mai corespunde. El este scindat între sensurile tradiţionale și mediul tehnicist, care, în raport cu acelea, constituie un nonsens. Și ruptura este cu atât mai mare cu cât, așa cum bine a observat Francastel, Știinţa este încă, la fel ca și Arta, *figurativă,* în timp ce Tehnica – nu. Universul tehnicist plasează omul într-o lume non-figurativă, deși alcătuită din obiecte. Tehnica înseamnă procese și mijloace de acţiune. Obiectele sunt doar atestări

ale acestora și nimic mai mult. Dar dacă tehnica este, înainte de toate, mijloc, este o greșeală ˇs-o raportăm ca atare la artă: sărăcim fenomenul considerând că tehnicile îi oferă artistului mijloace noi de exprimare. Dar tehnica nu este *un* mijloc. Ea este un *sistem complet de mijloace* coordonate unele cu celelalte și constituindu-se într-un univers de forţe, într-un mediu care ˇs-a substituit integral celui vechi. Un mediu alcătuit din mijloace în loc să fie alcătuit din organisme vii. Obiectele, produsele tehnice, nu sunt legate unele de altele printr-o legătură organică sau sistematică; universul tehnic este constituit de corelarea mijloacelor. în mediul natural, funcţiile se găseau în echilibru, în mediul tehnic multiplicarea mijloacelor este producătoare de dezechilibru și explozivă. ˇS-ar putea ajunge la elaborarea unui sens unificator, dar acesta ar fi devalorizat în totalitate (de unde un alt factor al exploziei artelor). „Arta nu poate semnifica societatea, pentru că nu mai există un principiu transcendent pentru a unifica această societate”. (Leymarie[111]). Ea semnifică însă un *alt* mediu și dacă pare insignifiantă este pentru că nu cunoaştem încă realmente ce este acest alt mediu! Nu ne-am obișnuit încă să trăim cu semnalele și sub impactul acestui mediu alcătuit din mijloace. N-am ajuns încă să ne situăm comunicarea în afara mediului natural: de unde dificultatea de a simboliza.

Or, simbolizarea era în societăţile tradiţionale modalitatea majoră a omului de a-și înţelege mediul și de a-și impune o superioritate, alta decât cea pur materială. Funcţia de simbolizare a devenit una dintre căile majore ale acţiunii. Iar ceea ce numim artă era (laolaltă cu, să zicem, religia), una dintre formele esenţiale ale acestei simbolizări. Și iată că ne găsim situaţi într-un mediu refractar oricărei simbolizări. Tehnica este nesimbolizabilă din trei motive principale[112]. în primul rând ea a devenit o

111 Jean Leymarie (1919-2006) - critic de artă, director al Muzeului de Artă Modernă din Paris, (n. t.)

112 Pentru un studiu amplu al fenomenului, a se vedea J. ELLUL, *Sistemul tehnicist,* (n. a.)

gândire universală și, pentru că este ea însăși mijloc, nu mai poate fi obiect al simbolizării în măsura în care e mijloc, dar, mai mult decât atât, ca urmare a puterii de care dispune, este exclusă din orice sistem de gândire (ceea ce este în esenţa ei simbolizarea). în al doilea rând, este producătoare de comunional. Comuniunea de grup nu se realizează astăzi pe baza unui suport simbolic, ci pe un suport tehnic (jocurile din media de exemplu). în sfârșit, tehnica instituie o relaţie non-mediată, non-distanţată cu omul. Acesta a resimţit puternic nevoia de a stabili o distanţă între el și natură, dar tehnica se pare că nu pretinde o asemenea operaţie: ea este în aparenţă o prelungire directă a corpului. Cine n-a spus și n-a tot repetat că unealta nu este nimic altceva decât o prelungire a mâinii! în felul acesta, trecem de la un model *organic* pentru care simbolizarea era o funcţie adecvată și aderentă la mediu, la un sistem tehnicist, în care crearea simbolurilor nu-și mai are nici locul, nici sensul.

În plus, tehnica este antisimbolizantă, adică produce din ea însăși și pentru ea însăși, simbolurile care ar putea fi ˇîncă necesare. Televiziunea sau publicitatea furnizează numeroase simboluri ale tehnicii, generate însă de funcţionarea acesteia. Astfel mediul tehnicist nu este niciodată stăpânit de om, deoarece acest mediu exclude simbolizarea. Și ca urmare arta – mijloc de simbolizare prin excelenţă – devine haotică, sfâșiată între „vocaţia” ei și neputinţa de a-și aplica această vocaţie asupra noului mediu. Ansamblurile fabricate din tot felul de piese îi sunt proprii structuralismului, dar nu și simbolizării.

O altă dificultate ţine de ceea ce ˇs-ar putea numi anomia11 sistemului tehnicist. Dar să ne înţelegem: nu vreau să spun că în cadrul acestuia există incoerenţă sau producţie nediferenţiată; sistemul se supune propriei legi de dezvoltare și organizare. Anomia provine din ciocnirea și din incompatibilitatea dintre autonomia și nomosul[113] moral al individului, pe de o parte, și sistemul

113 Absența normelor sau valorilor sociale la nivelul individului ori al societății; dezordine, dezorganizare, haos. (n. t.)

semnificaţiilor tradiţionale ale societăţii, pe de altă parte. în domeniul iubirii sau al relaţiei sexuale, caracteristica acestei anomii este tendinţa de a sustrage respectivele domenii în același timp „moralei” și ordinii sociale pentru a le institui într-un plan doar estetic; estetismul amoros sau sexual este cu totul caracteristic perioadei tehniciste[114]. Și asta este valabil în toate domeniile; vom vedea mai târziu cum această anomie produce formalismul și un estetism, care vizează arta în totalitate, indiferent dacă e angajată sau nu. Putem opune și clasifica evident stilurile din comoditate, putem pretinde că se suprapun, de exemplu cubismul și non-figurativul, dar în realitate există un domeniu comun, care este relaţia dintre artă și mediul tehnicist. Căci non-figurativul este non-figurativ doar în raport cu „natura”, în raport cu ceea ce omul vede și înţelege „cu toată evidenţa”, dar acesta nu mai aude acum cântecul păsărilor sau ţârâitul greierilor, nici tunetul, nici foșnetul valurilor. Aude claxoane, aude răgetele motoarelor. Și continuă să le interpreteze potrivit vechilor stereotipuri doar pentru artă. „Non-figurativul” este în realitate figurativul mediului tehnicist. Și până și arta cu mesaj, arta ideologică este obligată la rândul ei să pornească pe drumul abstractului și non-figurativului, ea nu poate să-și mai transmită mesajul direct, într-un limbaj raţional și coerent; este obligată să producă emoţii și angajamente scurteircuitându-și discursul, folosind ca mijloace semnalele și șocurile, figurile-imagini, adică acţionând similar cu un proces tehnologic. Când pictura modernă se îndepărtează de figurativ, ea operează aceeași ruptură ca și teatrul absurdului (sau al deriziunii, aşadar nu acela care îşi ia ca subiect absurdul) sau ca și muzica atonală. Dar este o muzică legată de acest nou mediu[115].

114 Bineînțeles, Kierkegaard vorbise deja despre această tendință în analiza stadiului estetic. Dar ea a cunoscut o generalizare teribilă, tot mai accentuată; un roman bun, care o ilustrează remarcabil, este, de exemplu, cel al lui J. HAWKES, *Portocalele de sânge* 1973. (n. a.)

115 ROOKMAKER face o remarcă foarte pertinentă în legătură cu acest subiect: “în arta minimală sunt întrebuințate forme inspirate de tuburile metalice din uzine sau de traversele din construcții. Ceea ce poseda adeseori o frumusețe fascinantă în angrenajul său specific, unde împlinea o sarcină specifică, devine straniu și aproape halucinant, din

Nu este incorect să afirmăm că arta abstractă este „tensionată de dialectica dintre utopie și alienarea produsă de condiţiile istorice” (Leymarie), dar aceasta nu se explică decât prin dificultatea extremă a acestei arte de a se reînrădăcina într-un mediu care îi este în totalitate străin. înrudirea, atât de frecvent afirmată din punct de vedere filosofic, dintre Artă și Tehnică nu mai înseamnă nimic începând din momentul în care am ieșit din era operaţiunilor tehnice pentru a intra în aceea a fenomenului tehnicist, apoi a sistemului tehnicist.

Pornind de aici, putem înţelege cât. de inexact este felul în care este apreciată de obicei arta informală, abstractă sau non-figurativă, inexactitate întreţinută chiar de artiști, care ignoră cui sunt siliţi să i se supună, exemplificând perfect acea „falsă conștiinţă” despre care vorbea Marx. Această judecată habituală afirmă că „estetica informală se bazează pe valori accidentale și subiective: materia, gestul, scriitura, hazardul, viteza, ceea ce evidenţiază urmele mâinii... un câmp fluid, infinit, dându-i operei substanţa proprie și sensul ei. Arta informală este primul stil complex ale cărui elemente nu sunt determinate cu anticipaţie, în care semnul îşi precede semnificaţia și îi postulează ambiguitatea”. (Leymarie) Bineînţeles toate acestea sunt formal corecte, dar această artă nu este câtuși de puţin aleatorie în profunzimea ei, căci este determinată direct de mediul tehnic. Opera lui Rauschenberg[116], părintele pop art-ului, pe care am putut-o vedea reunită la Paris (1968), este cât se poate de semnificativă în această privinţă. Operă-oglindă a societăţii, graţie produselor de rebut, aruncate de această societate, „punere în discuţie a tot” (expunerea unor pânze total albe, fără nimic...), opoziţie „radicală” faţă de societatea de consum, pentru a trece apoi progresiv la opere cu caracter tehnologic, făcând să pătrundă în lucrări „realitatea” printr-o imagine directă a actualităţii (un

momentul în care este golit de sensul său și e izolat de contextul lui.” (n. a.)

116 Robert Rauscheberg (1925-2008) - artist plastic american, reprezentant al pop art-ului. (n. a.)

elicopter, o fotografie a lui Kennedy etc), imagini seriografice pe sticlă, ascunse și la vedere, punere în valoare a obiectelor deposedate de sens. Imaginile imprimate zilnic în ziare sunt, din perspectiva artistului, desenele cele mai vrednice de interes. Așadar – inserţie în mediul tehnic, utilizare a produselor acestuia, viziune a unei lumi ca un vast „continuum" (ceea ce provine, de fapt, din sistemul tehnicist!). Artistul ne spune că *orașul* este un mediu fără început și fără sfârșit. Pictura trebuie să devină o gigantică reprezentare halucinantă a acestui mediu, un câmp de imagini fără de compoziţie, un val neîntrerupt fără început și sfârșit... iar privitorul trebuie să fie mereu *în interiorul* acestuia, la fel ca pe stradă... Și totul trebuie să se schimbe fără încetare, să se schimbe mai cu seamă mijloacele, ceea ce permite reînnoirea limbajului însuși al operei (luare de poziţie specifică Tehnicii!). Adevăratele probleme sunt cele care provin din manipularea obiectelor, a ordinii fizice...! Dar acest pop se joncţionează perfect cu informalul savant pe terenul Tehnicii, în condiţiile în care arta informală pretinde că exprimă o „structură ansamblistă derivată din matematicile lui Cantor[117] și Locve"[118]. Pe de o parte, o cultură a deșeurilor, pe de altă parte, dimpotrivă, refuzul experimentului doar de dragul experimentului, punerea sub acuzaţie a populului, dar aceeași subordonare faţă de unul dintre curentele mediului tehnic atunci când se reunesc în aceeași formulă „depășirea tuturor posibilităţilor" și „o supratotalitate panteistă generalizată", explicaţii bune pentru ceea ce pretinde că ar fi tocmai tehnica! Și apoi, iată-i pe neorealiștii care produc direct tehnică; influenţă a tehnicilor publicitare, lumină electrică, reclame luminoase pentru un spectacol futurist, „zgomote ale unui dincolo tehnologic", organizarea unei suprafeţe, transpunerea în forme a senzaţiilor încercate în faţa unei mașinării

117 Georg Cantor (1845-1918) - mare matematician german, creatorul teoriei mulțimilor, (n. t.)

118 Michel Loève (1907-1979) - matematician francez de origine evreiască, unul dintre fondatorii teoriei moderne a probabilității, (n. t.)

electronice, utilizarea câmpurilor de forţă magnetice, etc., iar Vasarely ne oferă o lecţie minunată despre acest figurativ al mediului tehnic: toate reprezentările lui pornesc de la combinaţia dintre „ordine și corpuscul”, de unde o dorinţă (foarte tehnicistă!) de șocare neîntreruptă a privitorului prin ondulaţii, linii tăiate, reţele, suprafeţe deviate, spaţii dilatate sau contractate. Geometria și legile ştiinţifice sunt baza artei lui... Realitatea efectivă este asumată efectiv de către artist, proiectată de el într-un veritabil nou stil figurativ. El transpune astfel, fără să știe, mediul în care trăiește. Sunt îndreptăţit să spun *fără să știe,* căci el crede de fapt că a produs altceva: el crede că pus în discuţie societatea, crede că ˟s-a inspirat din *ştiinţă,* crede că este demiurgul motoarelor, al luminilor, al câmpurilor magnetice, crede că problemele de fond sunt politice, etc., dar ignoră factorul decisiv, *mediul tehnicist* în calitatea lui de sistem și continuă, la rândul lui, opera inconștientă și mistificatoare pe care pretindea că o denunţă. Și, reciproc, publicul care, bineînţeles, nu este în mai mare măsură conștient de mediul tehnic, refuză în totalitate această artă (inclusiv așa-zisa artă populară!). Muzica, la fel ca pictura, a intrat în conflict cu necesităţile habituale. Dar aici muzica pop a înregistrat un succes extraordinar în măsura în care e a apărut ca o portiţă de scăpare de această lume insuportabilă, ca un recurs la iraţional și la vis, la marele refuz. Dar e la mijloc o neînţelegere! Iar muzica riguroasă, care tinde, din contră, să dea socoteală despre real, se ciocnește de imaginile obișnuite ale publicului în legătură cu muzica și a apărut drept penibilă în măsura în care făcea să se conștientizeze ceea ce se dorea uitat. Această muzică aristocratică (Schönberg[119] de exemplu) este tipică în privinţa impactului produs de tehnică. „Ea trasează imaginea unei stări a lumii care – în mod fericit sau nefericit – ignoră istoria”. Muzica dodecafonică, aritmetică este la fel de riguroasă ca orice produs tehnic și refuză aparenţele,

119 Arnold Schönberg (1974-1951) - compozitor austriac, unul dintre pionierii muzicii dodecafonice, (n. t.)

superficialităţile, ornamentele, în timp ce atitudinea celor care o practică (așa cum subliniază remarcabil Adorno) este apropiată de superstiţie, de magism, de astrologie: opoziţie aparentă, de vreme ce raţionalitatea tehnică le produce practicanţilor ei o conduită iraţională de tip religios[120], încă o confirmare.

Or, pretutindeni se cedează obsesiei de a nu se recurge la reprezentarea directă, căci reprezentarea directă a unei mașini în mișcare conta în era mașinilor, dar nu mai este actuală, iar componentele universului tehnicist sunt din ce în ce mai puţin direct *reprezentabile* pentru a fi *prezentate.* Și ne întâlnim aici cu o moștenire a constructivismului rus (din anii 20): arta nu mai trebuie să reproducă, ci să fie constructivă; vechea pictură crea forma picturală a obiectului dat de lumea exterioară, cea nouă creează obiectul însuși. (Tarabukin[121], *Ultimul tablou,* 1972). Căutarea estetică nu poate avea o valoare ontologică, ci numai semantică și exprimă dorinţa neîntreruptă de schimbare și de progres. Dar acestea nu se pot efectua decât în producţia unei totale facticităţi. Adorno arată admirabil că „dominaţia artistului asupra naturii trebuie să apară ea însăși drept natură", referindu-se la Wagner[122], care combina „iraţionalismul fondului cu raţionalismul stăpânirii conștiente a mijloacelor" (tipică sistemului tehnicist), iar aceasta trebuie să conducă, dată fiind lumea în care are loc o asemenea dezvoltare, la o muzică în care „lucrul prost făcut" înlocuiește vechea preocupare pentru „lucrul bine făcut". Greșelile lui calculate se înrudesc cu contururile deschise ale unei anumite picturi contemporane, care demontează orice unitate a configuraţiei picturale. Parodia, forma fundamentală a muzicii inspirate de muzică, constă în imitarea unui lucru și ridiculizarea lui prin imitaţie;

120 J. ELLUL, *Noii posedați,* (n. a.)

121 Nikolai Tarabukin (1889-1956) - istoric de artă rus, cunoscut mai ales pentru studiile sale despre constructivism, (n. t.)

122 Richard Wagner (1813-1883) - ilustru compozitor și dramaturg german, autor al unor opere celebre ca *Olandezul Zburător, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan și Isolda, Maeștrii cântăreți din Nürnberg, Parsifal,* precum și tetralogiei *Inelul Nibelungilor.* (n. t.)

ordinea mediului natural, a lumii în care ne-am obișnuit să trăim nu poate fi decât ridiculizată, pentru că această lume (inclusiv cea a sentimentelor așa-zis naturale) ˇs-a sfârșit, a fost lichidată de invazia tehnicistă, și tot ce ar putea să o evoce a devenit în același timp desuet și dureros. Arta nu mai poate exprima în mod serios decât tehnica, iar artistul se comportă ca un tehnician (dar, încă o dată, nu vreau să spun prin asta că el trebuie să posede și să utilizeze tehnici specifice, ale picturii, ale muzicii: este vorba despre mentalitatea tehnicistă și despre reflectarea acelei lumi) și, în consecinţă el nu mai poate decât să caricaturizeze natura și să producă facticităţi. Aceasta atrage adesea impresia că e vorba despre un „fals” tragic, care corespunde aproape perfect cu ceea ce este de fapt universul nostru. Andy Warhol[123] a înfăţișat cu brutalitate „moartea în stil american”, printr-o invazie a semnelor tehnice, denunţând în mod direct această lume, probabil cu o priză de conștiinţă acută, dar, în același timp, cu cinismul reușitei cu orice preţ, ceea ce este de asemenea specific. în felul acesta, tocmai fiinţa artistului este cea care reprezintă „cutia de rezonanţă” și *produsul* lumii tehniciste. El furnizează acum, prin intermediul propriei sale fiinţe, un reflex, un ecou, un semnal radar al acestei realităţi pe care refuzăm ˇs-o trăim. Disonanţele din muzică ne vorbesc despre propria noastră condiţie în mijlocul acestui mediu. Odată cu Schönberg, se înregistrează mișcările inconștientului, reale, nedisimulate, în conflict cu acest mediu intolerabil. Vedem, auzim traumatismele la care ne supune universul tehnicist, invadarea gândirii, a sensibilităţii noastre de către procesele mecanice este faptul hotărâtor. Ceea ce conduce, pe de o parte, la o artă care poate fi calificată drept mecanică, susceptibilă de a stăpâni combinaţiile sau de a explora câmpul posibilităţilor definite, esenţialmente, prin originalitate (Moles), iar, pe de altă parte, la o artă a deflagraţiei, a decompensării, care exprimă nefericirea

123 Andy Warhol (1928-1987) - pictor, grafician, fotograf și realizator de filme american, reprezentant al curentului Pop Art. (n. t.)

omului hipnotizat, aservit tehnicii pe care crede că ar domina-o. Scindarea artei îşi găseşte, prin această referinţă[124] explicaţia, iar arta modernă unitatea.

Dar trebuie să fac aluzie și la o cu totul altă interpretare. Goux[125], care efectuează studiul iconoclasmelor din societatea noastră, pleacă de la afirmaţia pictorilor abstracţioniști care spun că opera lor reprezintă o spiritualizare, pare pe de o parte că ar accepta această eliberare, iar, pe altă parte, o analizează ca expresie a trecerii de la o societate individualistă burgheză la o societate socială colectivă, a „operaţiilor”. Ruperea de natură reprezintă un iconoclasm, o distrugere a idolilor și o eliberare a spiritului. însoţite, de exemplu, de trecerea de la pictură la sunet, de limbajul formelor și al culorilor, de accesul direct la suflet. Este o mare cotitură spirituală, anunţând venirea unei împărăţii a spiritului. Și Goux[126] pune în legătură această de-figurare cu tendinţele axiomatice din matematică, cu lingvistica saussuriană „care face din limbă un sistem de valori pure, fără nicio rădăcină în lucruri” și cu descoperirea spaţiilor abstracte… Toate acestea n-ar însemna decât relaţionarea unei

124 Aceste rânduri erau deja scrise când a apărut în *Le Monde* din noiembrie 1975, frumosul studiu al lui Roger CAILLOIS despre “Picasso Lichidatorul”, care a provocat scandal, care a rupt din fericire cu discursul encomiastic, exprimând o admirație necondiționată pentru Picasso și la care ader în totalitate. îi reamintesc liniile de forță: la Picasso există o ireverențiozitate cu totul nouă: ireverențiozitatea față de casta căreia îi aparține. Este iresponsabil, iar succesul lui ține de faptul că pictura sa nu-și propune o posteritate. Ceea ce face Picasso este arbitrar și derizoriu (termeni pe care Caillois îi preia de la Malraux, din *Capul de obsidian)* și, din acest punct de vedere opera lui Picasso este cât se poate de semnificativă, din moment ce, așa cum am arătat, toată arta modernă este arbitrară (nu și în raport cu Tehnica imperativă!) și derizorie (în raport cu toate, cu excepția noului sacru). Și CAILLOIS vede perfect atunci când, incidental, afirmă că formele create de natură se dezvoltă foarte încet, în timp ce acelea ale Tehnicii sunt într-o reînnoire continuă: ceea ce se consideră drept invenție mereu nouă la Picasso nu este decât o sincronizare cu ritmul Tehnicii, nimic altceva. Astfel încât Picasso rămâne fără posteritate posibilă. “Nu îl văd ca pe un semănător generos de germeni ai viitorului, ci ca pe un lichidator avizat și sardonic a unei întreprinderi de mai multe ori seculară căruia, asemenea șobolanilor care părăsesc vasul, îi presimțea disoluția apropiată și căreia i-a grăbit, prin speculațiile sale lucide, falimentul.” Toată argumentația lui Caillois, pe care n-am de gând s-o reproduc aici, este de o asemenea precizie, o asemenea rigoare, de o asemenea finețe (pe care criticii lui n-au sesizat-o) încât acest admirabil studiu se cuvine citit și recitit, (n. a.)

125 J-J GOUX, *Iconoclaștii,* 1978. (n. a.)

126 Jean-Joseph Goux (n. 1943) - filosof, unul dintre reprezentanții grupării de la revista *Tel Quel.*

anumite picturi cu curentele ştiinţifice, dacă n-ar avea un anume accent triumfalist legat de mersul înainte spre misticism. „Arta de care sufletul se serveşte pentru a acţiona asupra celorlalte suflete”. „Arta nu se mai mărgineşte să oglindească pasiv realul, ea afirmă în acelaşi timp puterile constructive şi organizatoare ale spiritului”. „Arta abstractă este cea care marchează momentul limită, apogeul idealist al detaşării de natură şi de materie... ea prelungeşte direct... puterile organizatoare care încă mai poartă numele de spirit”. Şi Goux se referă la spiritualismul lui Kandinsky[127], la teosofia lui Mondrian[128], la „Nimicul dezvăluit” al lui Malevici[129]. Evident, nu vreau să spun că Goux adoptă un asemenea punct de vedere, el încearcă să explice că această tendinţă de dematerializare nu trebuie interpretată într-un orizont spiritualist; este vorba despre o răsturnare care transformă concepţia senzualistă despre materie, despre natură şi o plasează pe linia lui Marx, la care – după Goux – îi corespunde activităţii sensibile, practice. Pictura abstractă şi muzica modernă sunt organizări de energii vii. Şi constituie trecerea de la o viziune exterioară la o poziţie de reflecţie interioară, care permite să se atingă chiar sursa sensului sau „efectul sursei şi al producţiei sensului”. Toate acestea sunt fascinante, dar Goux nu pare să conceapă vreodată că dacă reprezentarea şi-a cedat locul operaţiilor, aceasta nu este efectul libertăţii pictorului, ci al substituirii simbolicului prin tehnic. Fără îndoială, el face aluzie la tehnică (pp. 137 – 143), dar într-o manieră cu totul superficială. Tehnica furnizează convingerea că producerea noului este posibilă; „activitatea ştiinţifică şi maşinică, ca forţă directă de transformare şi de producţie – aceasta este schema noului pe care îl vehiculează arta abstractă, ea fiind un efect şi un operator semnificant al acesteia”. Sunt total de acord. Dar Goux nu extrage de aici nicio consecinţă şi nu dovedeşte

127 Wassily Kandinsky (1866-1944) - pictor abstracţionist de origine rusă. (n. t.)

128 Piet Mondrian (1872-1944) - pictor abstracţionist olandez.

129 Kazimir Malevici (1879-1935) - pictor rus, creatorul suprematismului. (n. t.)

că ar cunoaşte realitatea societăţii tehniciste. Tehnica rămâne pentru el un factor socializant, iar arta abstractă este corelativă cu un raport social în cadrul căruia factorii creatori sunt activaţi de interrelaţia practicilor sociale. „Raport social în care domină masiv acţiunea transformatoare a formelor de organizare și a aparatelor, nu deciziile individuale autocentrate… Este un sistem sociosimbolic în care chesţiunea instituantului și a generativului o domină pe aceea a instituitului și a reflectatului. Logica lui, epistemologică, și nu mercantilă, nu mai este aceea a echivalenţei, a valorii, a reflectării, a reproducerii, a fiinţei, a esenţei, ci aceea a operaţiei anterioare…” Un pasaj faţă de care îmi exprim admiraţia, dar și dezacordul, căci distincţia care este formulată aici nu marchează marșul triumfător către eliberarea prin iconoclastism, ci blocajul radical în procese exterioare omului și asupra cărora omul nu mai deţine niciun control, așa că el nu mai poate produce decât incomunicabil, nonsens și nu-și mai poate manifesta decât propria absenţă. Iar cel care i-a luat locul este procesul tehnic care funcţionează în cea mai profundă dintre profunzimile lui.

Și iată că, în aceste condiţii, arta, atât de puternic influenţată de tehnică, pretinde să devină, la rândul ei un mediu complet, o structură, un contra-mediu, un cadru. Altfel spus, ea pretinde să reproducă în contul său ceea ce tehnica a efectuat în real, dar refuzând orice referinţă explicită la un mediu. Muzica se dorește construcţie artificială a unui cadru sonor, non-figurativ, produs în valuri de mașini în vederea unui consum nedefinit. Sculptura lui Louise Nevelson[130] se dorește un cadru complet. Opera nu mai trebuie să fie privită, trebuie trăită! Sculpturile ei sunt niște pereţi a căror multiplicitate, a căror incoerenţă savantă excedează capacităţile noastre de simţire și de descriere. Un univers structurat, nicidecum simbolic, dar traumatizant. Arta nu mai este un decor, ci un mediu. O pretenţie demnă de admiraţie… dar, din nefericire, acest univers… se găsește într-un loc bine

130 Louise Nevelson (1899-1988) - sculptoriță americană abstracționistă. (n. t.)

definit, este vorba despre o expoziţie, despre o prezentare de lucrări, iar cine vrea să le vadă trebuie să plătească... Suntem aşadar departe de crearea unui cadru substitutiv! Fără îndoială, arhitectul ocupă în acest domeniu o poziţie mai bună și a încercat să realizeze un neo-mediu sau un contramediu odată cu acea mașină urbană care e Centrul Beaubourg[131]. Mașină de comunicat prin care trebuie să se realizeze schimbul de idei între un creator, un public și, așa cum foarte bine spune J. MICHEL (Le Monde, februarie 1974), armata „intermediarilor". Mașina Beaubourg trebuie „să înfăţișeze funcţionarea Muzeului-Centrului cultural, să primească informaţii, să le interpreteze, să le returneze. Nu e vorba de un muzeu, ci de un fel de timpan destinat să traducă o cultură ale cărei date se schimbă de la o zi la alta. Centrul, mașină de comunicat, este de asemenea o mașină de circulat în conformitate cu un model urban și mecanic: etaje deschise, pieţe, forumuri, o arhitecturămașină, care se dă ea însăși în spectacol[132]. Dar dăm și aici creeze indiferent ce în acest circ pretenţios. O dată în plus, vom avea acolo o coagulare a specialiștilor culturali, a animaţiei colective, a designului, a acusticii, a avangardismului, iar, pe de altă parte o forfotă de veleitari, de mici artiști și de intelectuali de bâlci care vor găsi acolo o modalitate de a se pune în valoare, de a expune, de a publica, de a lega cunoștinţe şi-

131 Centrul Beaubourg, mai cunoscut sub denumirea de „centrul Georges Pompidou" - complex cultural parizian, care include una dintre cele mai mari colecții de artă modernă și contemporană din lume. Realizare arhitecturală controversată (arhitecți Renzo Piano, Richard Rogers și Gianfranco Franchini), comparată de critici cu un hangar sau o uzină de gaz. (n. t.)

132 Ar trebui făcut un studiu special al Beaubourgului ca expresie a tehnicizării culturii, cu costurile ei (un miliard de franci pentru construcție, 131 de milioane cheltuieli de funcționare - mai mult decât cinci universități). Consumul de energie electrică este egal cu acela al unui oraș de 10.000 de locuitori. Sugrumare a altor forme culturale (dat fiind costul enorm, au trebuit reduse toate celelalte subvenții), concentrare într-un punct a tuturor posibilităților. Aceasta este eroarea fundamentală; fabricarea acestei enorme mașini de cultură în centrul Parisului, lăsând restul țării exsanguinat. Desigur, ca mașină de comunicat, asta funcționează, adică se vinde, adică vine lumea. Dar cine? Crede cineva că ceea ce se produce aici ca o reprezentație uneori carnavalescă va produce într-adevăr o dezvoltare culturală în mediile muncitorești, va avea efect asupra francezului mijlociu? Iată de ce discursul oficial care pretinde că Beaubourgul va fi "un centru de creație artistică" este delirant. Nici provincialii, nici lumea muncitorească nu vor veni să

şi vor compensa carenţele cu ajutorul fișierelor, al calculatoarelor, al video-ului, al microfilmelor. Este o uriașă mașină de autosatisfacere între politicieni și tehnicienii culturii informative, pentru care prestigiul și câștigul bănesc reprezintă motivaţiile esenţiale. Acestea fiind spuse, trebuie să enunţăm principiile de bază care au prezidat la fabricarea acestei mașini:

Statul la cârma culturii;

Cu cât sunt mai mulţi bani, cu atât va și mai multă cultură – cultura costă foarte mult și nu trebuie să se facă economie la mijloace; pentru 100 de miliarde vechi vom avea multă cultură (în paranteză spus, relaţia banicultură corespunde exact cu imaginea culturii-lux);

cultura este, în mod necesar, nonconformistă, ba chiar revoluţionară – aşadar toţi funcţionarii Centrului vor trebui să-și manifeste opoziţia culturală și politică faţă de guvern;

Totuși *cultura trebuie să fie puternic integrată în lumea actuală,* aşadar tehnică (căreia îi corespund pe de o parte, Centrul de Creaţie Industrială, designul produselor, banca de informaţii privind consumul, et[., iar, pe de altă parte, mobilizarea maximă a tuturor gadget-urilor pseudo culturale);

(1)după cum se știe, după ce creaţia artistică a poporului a fost sterilizată, *cultura nu mai poate fi creată decât de la bază,* de unde punerea la dispoziţia publicului a bibliotecilor, muzeelor, teatrelor, atelierelor, unde poate veni oricine pentru a produce cultură. Discursul ţinând aici locul realităţii;

Cu cât există mai multe aparate tehnice, cu atât există mai multe posibilităţi imaginaţive (contrasens fundamental, știe oricine că un copil îşi exercită mai bine imaginaţia cu un dop decât cu un gadget ultraperfecţionat. Beaubourg este produsul cultural al unei societăţi tehniciste sterile.

BIOGRAFIE: C. MOLLARD, *Miza Centrului Pompidou,* 1976 (foarte conformistă); mult mai interesante: G. AFFEULPIN, *Aşa-zisa utopie a Centrului Beaubourg,* 1976; J. BAUDRILLARD, *Efectul Beaubourg,*

1977; A CAUQUELIN; *Vidul Beaubourg,* în revista Projet, 1977. (toate sublinierile îi aparţin autorului) (n. a.) peste același obstacol: un loc delimitat unde vin vizitatori, spectatori, curioși... Indiferent dacă se plimbă prin Luvru sau prin Centrul Beaubourg, un gură-cască rămâne un gură-cască, iar arta continuă să-și joace rolul de simulacru, lucru cu atât mai grav cu cât se pretinde mai adevărată. Iluzia teribilă constă în a crede că această artă poate fi contra-cultura mediului tehnicist, că poate să producă un contra-mediu. Se știe care este poziţia lui M℄˟Luhan. Dar avem de a face de o situaţie cu două tăișuri: sau este vorba despre un contra-mediu cu valoare de antidot, influenţând percepţia și judecata care se exercită critic la adresa mediului tehnic, ceea ce mi se pare imposibil tocmai în măsura în care acest contra-mediu, despre care M℄˟Luhan apreciază că ar fi instituit de televiziune, este produs de tehnică și transmite de fapt puterea mijloacelor tehnice și confirmă inserţia omului în procesul de tehnicizare. Sau, așa cum spune tot M℄˟Luhan, arta ne face conștienţi de consecinţele psihice și sociale ale tehnicii, iar aceasta corespunde cu ceea ce spuneam mai sus, dar nu este vorba de un contra-mediu adevărat, astfel încât e de presupus că ceea ce trăiește omul în permanenţă, fiecare om, este *interior*. Dintr-un punct de vedere, televiziunea constituie un contra-mediu, dar ea nu este specifică pentru arta modernă. Ea este doar un aspect al massmediilor care influenţează arta. Ea acţionează, desigur, asupra viziunii noastre despre lume, ceea ce pretinde că face orice artă, dar este numai pentru a confirma viziunea pe care ne-o oferă lumea tehnicistă.

Pentru a concluziona, am ajuns aşadar la ideea unei arte ca expresie a mediului tehnic. Diversitatea și contradicţiile ei exprimă, pe de o parte, dificultatea extremă a schimbărilor, căci trecerea de la un mediu la altul, nu este câtuși de puţin ușoară. Exprimă dificultăţile cu care se confruntă fiecare om. Pe de altă parte extrema diversitate a aspectelor mediului tehnic, care-și exercită violent, dar și cu incoerenţă, puterile și mijloacele. în

sfârșit imposibilitatea sincronizării cu variaţiile foarte rapide din acest mediu. Dar e vorba în mult mai mare măsură despre aceasta decât despre o Artă care exprimă rezultatele ştiinţei sau se întemeiază pe ea. Acest soi de convingere că arta modernă este o „încarnare a credo-ului nostru ştiinţific", că ea exprimă descoperirile ştiinţifice legate de materie sau de lumină, că, inovaţiile consistă în a situa dincolo de aparenţe ceea ce ne învaţă ştiinţa; toate acestea reprezintă o simplă construcţie a posteriori a intelectului. ˇS-a văzut că pictorii sau muzicienii lucrează într-o anumită direcţie, apoi că aceasta corespunde cu cutare sau cutare teorie ştiinţifică. Dar aceasta este o reconstrucţie care se bazează pe corespondenţe factice. Veritabila înrădăcinare a artei moderne ˇs-a realizat în acel mediu nou, care este real și creează condiţionări. Iar trecerea de la un mediu vechi, tradiţional la mediul tehnicist este suficientă pentru a explica toate particularităţile artei moderne.

II. OBIECTUL

Trăim într-un univers de obiecte, produse de tehnică, în mijlocul unei mase, al unei mulţimi de produse, care prin puterea lor tehnică ne dau impresia unei invazii. Iar toate aceste obiecte sunt produsul Tehnicii. Ele sunt cele care furnizează una dintre caracteristicile mediului nostru. Am arătat deja că designul încearcă să aducă un punct de vedere estetic în această lume a obiectelor. Dar ne facem iluzii dacă ne închipuim că artistul face legea în relaţia cu tehnicianul: esteticul prevalează doar în ceea ce privește un anumit tip de obiecte ale decorului nostru. Obiectele de lux. Bricheta Dupont, et[. Arta vieţii și a traiului, arta locuinţei nu constituie o artă de masă. Aici suntem în plină artă aristocratică, dar produsul industrial, obiectul plastic sau de serie se situează la mare distanţă de indiferent ce imagine estetică. E adevărat că, așa cum a observat J. Michel, limitele sunt indecise, „între aceste obiecte culturale" agăţate pe simezele galeriilor care se rotesc puse în mișcare de un motor, scânteind de lumini electrice ţipătoare... și aceste „obiecte uzuale" care sunt fotoliile,

mesele, lampadarele, ca și cum, alimentându-se din aceleași surse estetice, ajung la o coerenţă de stil. Desigur că este adevărat. Numai că, pe de o parte, vorbim despre niște obiecte de lux[133], iar, pe de altă parte, despre o utilizare nonconformistă a mijloacelor tehnice. Altfel spus, apropierea lor este înșelătoare. în realitate, proliferarea obiectelor a dus la cu totul altceva decât la apropierea dintre obiectul cotidian și acela artistic! Trebuie să ne întrebăm, înainte de toate, ce este numit, în mod tradiţional, „obiect de artă”. Mauss[134] estima că anumite opere sunt produse cu o finalitate în exclusivitate estetică, în timp ce altele au un scop diferit (vânătoare, habitat, magie, et[.), dar posedă în plus și o valoare estetică. Concepţia clasică este repusă acum în discuţie de Francastel, care consideră că nu putem defini frumosul ca pe o putere exterioară obiectului, izolabilă, adiţională. (Dar să remarcăm că Francastel reţine încă drept criteriu al artei frumosul...). Este imposibil să i se adauge elementul artă unui obiect și este imposibil ca un obiect să fie doar o expresie estetică. Obiectul este un produs al omului total. Nu există o scară în sine a valorilor absolute ale Frumosului, dar arta are un dublu caracter speculativ și operaţional indisociabil. Opera de artă este un tot complex, ceea ce exclude ipoteza specificităţii sale absolute. Produsele artei nu sunt numai asta, sau mai degrabă nu există produse ale artei. Nu putem detașa funcţia estetică de tehnicile generale de producţie și de toate obiectele utilitare sau figurative care ne înconjoară. Trebuie să renunţăm de asemenea la ideea unui frumos imanent producţiei raţionale de bunuri utilitare. Nu a existat nicio contradicţie între dezvoltarea creaţiei mașiniste și arta momentului. Această teză, bine întemeiată și amintind din

133 Un mic detaliu legat de această neînțelegere: un articol din Le Monde scria în iulie 1977: “Luxul și progresul sunt în sfârșit la îndemâna tuturor”. Era vorba despre un nou automobil, care includea toate progresele tehnice și estetice posibile. Articolul insista asupra democratizării pe care o produce un asemenea obiect. Foarte bine! Să notăm totuși: prețul era de 65000 franci, adică salariul minim garantat pe trei ani. Democratizare! (n. a.)

134 Marcel Mauss (1872-1950) - sociolog, antropolog și etnolog, (n. t.)

unele puncte de vedere de funcţionalism, este specifică unei epoci în care producţia tehnică era primită cu entuziasm. Tehnica era eliberatoare și progresistă, iar universul obiectelor produse de tehnică nu se putea separa de acela al obiectelor de artă, prin urmare trebuia susţinută relaţia dintre ele, integrarea unuia în celălalt. Dar iată că omul a avut brusc o tresărire de dezgust în faţa acestei invazii a obiectelor. ˇS-a văzut, ˇs-a simţit reificat de obiectul care prolifera necontenit. A avut o reacţie violentă faţă de societatea de consum. Atunci, obiectul de artă, legat de acest univers al obiectelor a devenit la rândul său supus recuzării și contestaţiei. Nu mai era vorba să i se permită artei să pătrundă în obiectul utilitar, nici să se mai afirme coerenţa dintre ele: a început lupta împotriva potopului de obiecte plastice și a societăţii de consum. Obiectul devenea un obstacol. Iar unii au efectuat o nouă interpretare a vechilor școli: impresionistă, cubistă, abstractă pentru a descoperi în ele un refuz al obiectului. „Obiectul e de un secol în artă precum taurul în arenă” (Roger Bordier[135], *Obiectul contra artei. Toată istoria artei moderne este aceea a vicisitudinilor obiectului,* 1972). Arta și-a propus să biruiască obiectul și chiar să-l elimine. La limită, ni se prezintă obiecte care se topesc, se autodistrug, etc., pentru a se dobândi certitudinea că activitatea artistului n-o să fie recuperată. Artiștii „intervin”. Propun obiecte „de reflecţie” (un container transparent cu aer curat pentru a ne face să reflectăm la poluare...). Totul este contestat, inclusiv producţia obiectelor prezentate. Or, critica obiectului, refuzul de a produce obiecte, coincide exact cu subordonarea totală a artei moderne mentalităţii tehniciste. ˇS-a insistat mult în ultimii ani asupra invaziei obiectelor, ˇs-a alcătuit un sistem al obiectelor; dar în realitate e vorba, simultan, de o devalorizare a obiectului în favoarea mijloacelor de acţiune, în avantajul tehnicilor; or, această remarcă generală (pentru o dezvoltare mai amplă trimit din nou la cartea mea, *Sistemul tehnicist)* este confirmată exact de

135 Roger Bordier (1923-2015) - scriitor și critic de artă

tendinţa artei care devine, o dată în plus, exemplificatoarea realităţii tehniciste. Arta modernă nu vizează obiectul finit, ci *vrea să pună în valoare mijlocul prin care acesta este produs,* estompează obiectul în favoarea metodei. Nu se mai scrie un roman, ci un text despre scrierea unui roman, nu se mai pictează un tablou, ci se evidenţiază tehnica cu care este produs, iar „mijloacele" devin ele însele opere de artă, precum „desenele preparatorii" de odinioară. Iar aceasta nu doar exprimă primatul mijloacelor, obsesia acestora, care ocupă tot câmpul mental al muzicianului sau al arhitectului, dar, în plus, sentimentul pe care îl produc nu mai are nici cea mai mică importanţă, pentru că Tehnica face totul posibil. Și, din moment ce face totul posibil, ea este cea care devine obiectul esteticii, și nu acel Tot, care poate fi indiferent ce.

Dar obiectul nu poate fi eliminat cu ușurinţă din artă! Și, de altfel, cred că Bordier a sesizat efectiv o dilemă: obiectul e refuzat și totuși e imposibil să produci altceva decât tot un obiect! „Obiectul câştigă: el poate fi în același timp propriul său spectru, propriul său corp, propria sa realitate, propria sa metaforă… el se păstrează mereu ca atare…" Dacă e neglijat ca model, el reapare pe fbriș împotriva voinţei autorului (o pată poate întotdeauna să reprezinte ceva!). Tabloul este readus la realitatea lui de obiect, muzica este alcătuită din obiecte sonore. Eliminat în totalitate de pe pânză, obiectul se afirmă cu o forţă reînnoită în spiritul privitorului, sensibilizat de această absenţă… Artistul sfârșește mereu prin a capitula. „Este revanșa lucrurilor". Obiectul se afirmă atunci, doar prin natura lui de obiect, drept artistic, va fi animat, impus prin prezenţa lui brută. O galerie se numește „obiectul brut". Va fi el însuși artă: pop art. Popul reprezintă capitularea în faţa invaziei obiectelor tehnice. Opera de artă devine afiș publicitar, obiect cotidian recuperat, simulacru al peisajului realizat din deșeuri, ecran al unui calculator. Avem de a face cu un fetișism care constă în integrarea în opera de artă a unor elemente vizuale sau

auditive ce provin din cadrul nostru exterior. Tot ce face parte din mitologia cotidianului este transpus în interiorul artei. Arta pop și-a făcut operele să prolifereze după exemplul produselor industriale. Unii au văzut în ea o subcultură care refuză cultura clasică. Poate, dar numai pentru a se asimila în totalitate producţiei de obiecte tehnicizate, înregistrăm triumful obiectului. Pop artul reprezintă transpunerea exactă a triumfului lui Venus, dar Venus a devenit aici plastica industrială. Și asistăm în același timp la înfrângerea totală a atitudinii creatoare a artistului. Punându-și semnătura pe o cutie de conserve sau adăugându-i câteva urme de vopsea unei sticle de Coca Cola, el nu face ca aceste obiecte să pătrundă în universul artei, ci atestă faptul că arta a devenit total neputincioasă, în calitatea ei de reprezentare simbolică a lumii, demisionează, desemnând drept unic obiect demn de atenţie, de admiraţie, de veneraţie, bricheta de plastic sau farfùria de carton. Or, această luare de poziţie a fost de asemenea viu contestată; în faţa invaziei de obiecte, cel care trebuia învins nu mai era obiectul, ca la impresioniști și abstracţioniști; experienţa noastră este constituită tocmai din acest triumf al obiectelor, nu putem să i ne sustragem. Tot ce se produce este recuperat numaidecât, introdus numaidecât în universul consumului și al prezenţei obsedante a lucrurilor. Opera de artă produsă devine, la rândul ei, un obiect clasat printre celelalte, îndeplinindu-și funcţia între frigider și fotoliul gonflabil. Atunci trebuie pur și simplu să se înceteze cu compromisul. Iar asta se poate înfăptui în două feluri: fie prin intermediul deriziunii: și atunci sculptorul va depune o păpușă de plastic între braţele unei nimfe de Maillol[136] sau îi va adăuga o pălărie de carnaval Dansului lui Cârpeaux[137]. Dar orice act de deriziune rămâne un protest disperat și lipsit de semnificaţie în faţa publicului; arta deriziunii este mai aristocratică decât oricare alta și n-are în cele din urmă niciun efect. Ceea ce îşi și propune de

136 Aristide Maillol (1861-1944) - pictor și sculptor, (n. t.)

137 Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) - pictor și sculptor, (n. t.)

altfel.

Jacquart[138] are dreptate când, pornind de la Artaud[139], Beckett, Ionescu[140] și Adamov[141], pornind de la manifestul lui Ionescu, vorbește despre teatrul deriziunii, dar această deriziune comportă în același timp un mesaj (critic) și căutare unui eveniment unic, a unei drame „pure”. Noţiunea de puritate constituie o noţiune-cheie și o vom regăsi în muzică și în pictura abstractă[142]. Puritatea va fi atinsă prin *abstracţiune,* prin *eveniment unic,* prin *specificitate.* Dar nu poate exista puritate acolo unde există mesaj! Ea nu se produce decât dacă ajungem la o formă pură, lipsită de ambiguitate, deoarece e lipsită de semnificaţie, Ionescu și Beckett sunt situaţi la graniţa dintre cele două orientări și sfâșiaţi între ele.

Celălalt curent constă pur și simplu în refuzul de a mai produce obiecte. Se va ajunge astfel la happening. Gata cu textul, care este el însuși obiect, gata cu pregătirile, gata cu regia, cu orice demers prealabil, cu decorurile. Se va produce ceea ce se va produce. Și gata cu partiturile, cu filmul, cu înregistrările, cu camera de filmat, cu magnetofonul, care sunt și ele obiecte. Și banda sonoră sau pelicula sunt tot obiecte. Partitura muzicală este și ea un obiect. La limită, artistul conștient, care vrea să lupte împotriva acestei inundaţii, care refuză reificarea, care a înţeles că totul este recuperat, nu atât de „societate”, cât de acest univers de obiecte, se autocondamnă la tăcere, la a nu produce nimic decât

---

138 Emmanuel Jacquart - profesor și critic literar preocupat de teatrul absurdului. A îngrijit ediția operelor lui Eugen Ionescu. (n. t.)

139 Antonin Artaud (1896-1946) - poet, dramaturg și eseist, creatorul “teatrului cruzimii”, (n. t.)

140 Eugen Ionescu/Eugène Ionesco (1909-1994) - dramaturg francez de origine română, unul dintre reprezentanții de seamă ai așa-zisului teatru al absurdului. Printre piesele sale mai cunoscute: *Cântăreața cheală, Scaunele, Rinocerii, Regele moare,* (n. t.)

141 Arthur Adamov (1908-1970) - dramaturg francez de origine rusă, reprezentant al școlii absurdului, (n. t.)

142 Trebuie să distingem, așa cum face Jacquart, teatrul absurdului de teatrul deriziunii: Sartre și Camus dizertează despre absurd, scriu piese clasice, tradiționale, pentru a ne face să reflectăm la ideea absurdității lumii; apoi Adamov și Ionescu ne fac să plonjăm în lumea absurdului prin deriziune, ne dau senzația fizică a absurdului, ne determină să-l trăim nemijlocit, (n. a.)

vreun gest instantaneu, pentru a nu lăsa în spatele lui nicio urmă obiectivă, o scăpărare de viaţă într-o lume de lucruri[143]. Care nu este însă o scăpărare creatoare, căci ar lăsa atunci în urma ei un nou lucru, ca o atestare a ceea ce ˟s-a produs. Trebuie distrusă până și ideea unei opere duse la bun sfârșit. Așa cum o face celebra operă a lui Cage[144] intitulată 4 33”: un manechin uman este așezat la un pian pe o scenă de concert. Timp de patru minute și treizeci și trei de secunde nu se face auzit niciun sunet; și gata. „Decompoziţia este terminată. Dar un asemenea gest nu poate fi acceptat – să reţinem – decât dacă vine din partea unui creator cunoscut, a unui autor de opere datate, conservate, repetate. Tăcerea constituie și ea o demisie disperată; ea le cedează tot locul obiectelor. După atacul violent asupra obiectului, iată-l revenind încă o dată triumfător. Un triumf împărtășit cu cei mai serioși și cei mai profunzi teoreticieni ai artei celei mai moderne!

Rămâi copleșit de anxietate când vezi un pictor atât de minunat înzestrat ca M. Duchamp[145] sterilizat de necesitatea luării în derâdere și a negaţiei, induse de mediul în care este plasat. Ce altă soluţie să existe decât deriziunea în raport cu arta, cu societatea, cu privitorul, cu cunoscătorul în această lume perfect mecanizată, uniformizatoare? Ironia, insulta, exprimată cu ajutorul cutiilor, al obiectelor banale, al montajelor. Sterilizarea de bunăvoie, pentru a nu fi recuperat, pentru a nu deveni încă o piesă a acestei lumi pe care tehnica este pe cale să o edifice. Și totodată, o neputinţă totală de a contesta cât de puţin. Sau iată *Atlas Eclipticalis* al lui Cage, „pentru unul până la nouăzeci și opt de interpreţi: douăzeci și cinci de mii de sunete în libertate timp de două ore și patruzeci de minute”. Nu mă situez în perspectiva muzicii tradiţionale

143 Refuzul poate dobândi de altminteri o expresie tehnică foarte elaborată, cum ar fi celebrul omagiu adus New Yorkului de TINGUELY: ”O operă de artă construindu-se și distrugându-se ea însăși." Opera era un ansamblu de piese producând efecte de pictură și sunete, care va sfârși prin a se autoincendia... (n. a.)

144 John Cage (1912-1992) - compozitor, poet și plastician american, (n. t.)

145 Marcel Duchamp (1887-1968) - pictor avangardist, promotor al “non-artei”. (n. t.)

(cea a lumii occidentale, începând din secolul al XV-lea), ci privesc lucrurile pornind de la funcţia pe care pare ˚s-o fi avut muzica în toate societăţile. Dar, de data aceasta, ieșim din schemă pentru a de-situa „sunetul organizat-dezorganizat” și a-i anula orice legătură cu societatea. Din nefericire, acest efort de a realiza ruptura prin deriziune este în definitiv tocmai ceea ce nu pune nimic în discuţie și lasă iniţiativa artistului parcă la jumătatea distanţei dintre două scaune, în oceanul lui „indiferent ce”.

Într-adevăr, ni se repetă fără încetare: arta este o simplă producătoare de obiecte. Mai mult chiar, arta nu este decât o creatoare de obiecte. Credeţi că arta este abilitată să exprime ceva? Câtuși de puţin! Nu există sens, nu există subiect, nu există poveste, nu există temă, nu există expresie, nu există nimic „de spus”, nu există semnificaţie, nici însemnătate, există doar, singur, obiectul care se află acolo. Romanul este un obiect. „Raţiunile de a fi ale textului se află în textul care se citește și nu în diverse idei primite din extra-text. Putem aşadar să ne întrebăm dacă interesul exclusiv arătat unei cărţi despre viaţă nu are tocmai rolul de a oculta perfect viaţa cărţilor”. (Ricardou[146]) Nu se poate o mai mare glorificare a societăţii de consum și a lumii obiectelor. Arta există în exclusivitate pentru a produce obiecte (Tarabukin, op. cât.). Cu alte cuvinte, ea nu este chemată să le reproducă pe cele existente și, mai ales pe cele din natură, dar este producătoare. îndeplinește în cele din urmă aceeași funcţiune ca și industria. E vorba să creeze obiecte noi. Cum să nu remarcăm că avem de a face mai puţin cu o școală „constructivistă” ci cu una „productivistă” (și ne e greu să înţelegem de ce școala respectivă și Tarabukin au fost condamnaţi în URSS)! Câtă superficialitate! Simplu reflex nu al lucrurilor tehnicizate, ci al însăși mentalităţii tehniciste. Dar în același timp trebuie să fim conștienţi că arta este devalorizată în mijlocul acestei invazii a obiectelor; pare evident că un obiect „de artă” îşi are locul

146 Jean Ricardou (1932-2016) romancier și teoretician al romanului, apropiat de gruparea de la *Tel Quel.* (n. t.)

în rând cu celelalte obiecte și nu mai este un element de atracţie sau de contemplaţie. Artistul nu mai este un creator pus să facă faţă acestei creaţii prodigioase de produse, materii, utilităţi, nevoi, semne, lansate zi de zi de operaţia tehnică. Toată creativitatea se concentrează în tehnică și milioanele de obiecte tehnice atestă această creativitate mult mai strălucitoare decât tot ce poate produce un pictor sau un muzician. (De unde acea furie ce-l cuprinde uneori pe artistul care încearcă – involuntar – să producă la fel de repede ca și mașina. Una, zece opere pe zi…). Acesta este pus parcă într-un fel de imposibilitate de a crea o alternativă, staţionează pe malul uriașului curent tehnic… în ansamblul societăţii, aceasta seva traduce prin trecerea activităţilor intelectuale pe un plan secund: cel al reflexivităţii. Este vorba despre o contemplaţie – explicativă – și în cele din urmă de o duplicare necontenită. O putem constata în ceea ce privește problemele hermeneuticii moderne, dar și structuralismul. Or, un asemenea spor de reflexivitate, devenită pasivă ca urmare a excesului de creativitate tehnicistă, atrage după sine sterilizarea completă a intelectualilor și a artiștilor. Aceștia, reduși în fapt la non-creativitate, îşi găsesc justificarea situaţiei lor în această reducţie reflexivă, iar cercul este închis: prin aceasta ei ajung exact în locul pe care sistemul tehnicist li-l rezerva lor.

Sub efectele fenomenului tehnicist, singurul important, singurul care contează, devine obiectul. Căutarea sensului, a frumosului, a expresiei, a comunicării, a valorilor, a „ideilor morale”, a întrebărilor metafizice, toate acestea ne împiedică să vedem pictura sau să ascultăm muzica. Căci importante sunt pictura „în sine”, muzica „în sine”. Obiectul pictat, doar atât, iar în spatele lui nu mai trebuie căutat nimic. Despre chipurile pictate de Manet ˚s-a putut scrie: „Nu pretindeţi din partea lor niciun sentiment, nicio idee. Participă la încremenirea unei naturi moarte. Sunt niște fragmente de pictură al căror interes se reduce la chesţiunile tehnice pe care le ridică”. Și această afirmaţie este și mai teribil de adevărată cu privire la

personajele de lemn ale vameșului Rousseau[147]. Primitivism? Poate. Dar un primitivism al erei tehniciste, al universului de obiecte în care omul nu se distinge de celelalte lucruri. E un fragment de pictură. Nimic mai mult. Reducerea feţei uman la un obiect printre alte obiecte: aceasta este una dintre marile realizări ale picturii moderne. Confirmând, exprimând doar realitatea societăţii tehniciste. O declaraţie uluitoare a lui Francastel, într-un interviu din Le Monde, este edificatoare în această privinţă: „Mulţi oameni inteligenţi și cultivaţi se dovedesc orbi în faţa unei opere de artă. Se găsesc la muzeu: dar oare ce văd? Văd cartușele pe care sunt scrise niște titluri. Văd subiectele. Nu văd tablourile. Un artist sau un privitor sensibil este izbit nu de ceea ce reprezintă, ci de ceea ce sunt tablourile. în ce mă privește eu nu sunt atent niciodată, absolut niciodată, la subiectul unui tablou. Asta nu mă interesează. încep prin a privi tabloul. Dar un pictor realizează asta mult mai puternic. Unui pictor puţin îi pasă ce reprezintă un tablou. Pentru el există doar tablouri bune și tablouri proaste, în care se exprimă, din punctul lui de vedere, un ansamblu coerent de observaţii”. *(Zăbrelele Timpului,* martie 1977)

Pictura nu mai este o lucarnă deschisă către un „altundeva”, către un „dincolo”; trebuie să ne oprim la suprafaţa pânzei (de altfel aparenţa înșelătoare a perspectivei e refuzată); totul este redus la subţirimea stratului de vopsea, pentru că aici e „pictura-pictură”, o pictură obiect, nu un punct de plecare al meditaţiei, un simbol al infinitului. Vedem cât de mult această artă modernă, pe care Malraux încerca cu disperare ˟s-o integreze (deși a putut spune, poate pe un ton tragic, în prezenţa lui Vasarely: „S-a terminat cu pictura...”) este în contradicţie cu tot ce Mariaux a vrut să spună despre artă și poate a descoperit și a proclamat, pornind cu siguranţă de la „punctul de vedere” potrivit căruia nu mai există sens, există numai obiecte. O retrospectivă disperată.

147 Henri Rousseau, zis Vameșul (1844-1910) - pictor post- impresionist, a cultivat pictura naivă și primitivismul, (n. t.)

Textul, luat în sine, devine la fel un obiect și devine chiar text „sacru”. El trebuie supus unor încercări de lectură multiple, unei reţele de analize ce solicită o atenţie de cabalist sau de teolog vizavi de un text sacru sau de om de știinţă vizavi de obiectul studiului său. Textul luat drept obiect. Scriitorul ce scrie luându-se drept obiect. Romanul obiectual privind totul ca pe un obiect. Vom ieși cu greu de aici. Și e de asemenea greu de crezut că toate acestea sunt doar produsul creaţiei artistului stăpân pe deplin pe creaţia sa. Nu e întâmplător că ele se produc într-un proces de reificare. Și se știe că muzica merge pe același drum. Ea este producătoare de obiecte sonore. Ea nu poate fi compusă decât recurgându-se la „pachete de sunete”. Mole ne reamintește că Meyer Eppler[148] a numit compoziţie autentică atitudinea unui muzician care asamblează, în voia imaginaţiei sale euforice toate *obiectele sonore* extrase din universul înconjurător sau din mediul electronic. „Obiectul sonor este un sunet mai mult sau mai puţin complex, mai mult sau mai puţin lung, et[… definit fizic prin trei dimensiuni (timp, frecvenţă, intensitate) și definit subiectiv printr-un anumit număr de calificative (un sunet canelat, celular, armonic, crescător, et[.). Importantă este însă referinţa la *obiect.* în toate situaţiile. Și indiferent despre care dintre arte ar fi vorba, important este în cele din urmă obiectul produs. Acum câţiva ani, Charbonneau scria: „Arta pare a se angaja din nou pe calea unei iluzii a realităţii, dar trebuie să fie în gardă: dacă nu mai e vorba despre Dumnezeu, e vorba atunci de pictură și nu de realitate…” Așa este. Dar artistul modern ar răspunde: „Desigur, *singura* realitate este pictura sau compoziţia muzicală”. Iar această dominaţie a obiectului coexistă cu voinţa de a separa textul de sensul său explicit și de cel care vorbește sau scrie. Limbajul, ca de altfel și arta, este distinctă de orice semnificaţie intenţională pentru că obiectul este doar un obiect. în același interviu, Francastel declara că opera de artă nu

148 Werner Meyer Eppler (1913-1960) - fizician german, preocupat de acustică și fonetică, (n. t.)

ţine cont de semnificaţie, că opera depășește orice semnificaţie, că artiștii nu sunt interesaţi de ceea ce reprezintă lucrurile. „Ei au o percepţie directă a lumii exterioare, care nu este deloc intermediată de verbalitate, și o reproduc ca atare”. Și îi citează, pentru a-și ilustra afirmaţia, pe Léger[149], pe Matisse[150], pe Delaunay[151]. Este întru totul exact. Dar trebuie precizat că e vorba despre artistul modern. N-a fost întotdeauna așa. Rembrandt căuta să *spună ceva explicit,* să transmită un mesaj, să facă o mărturisire de credinţă. Restul era doar un mijloc, doar un suport, mai mult sau mai puţin potrivit, mai mult sau mai puţin veridic... Dar dacă artistul produce obiecte ca atare, de ce ˟s-ar pretinde ca acestea să aibă cel mai vag sens noţional sau emoţional; obiectul produs poate vorbi prin el însuși, și numai prin el însuși, dacă este separat, așa cum pretinde arta modernă, de locutorul său. R. Barthes[152] a susţinut cu putere aceasta, mai ales în Şade, *Fourier, Loyola* (1977). Scriitura, în dimensiunea ei de obiect, este mai semnificativă decât conţinutul textului. Nu este prin urmare cu totul corect să afirmăm ca mai sus că el n-are *nicio* semnificaţie, dar are una diferită de mesajul său explicit, de ceea ce locutorul a vrut să afirme, de „fondul” său. Pe de o parte, este evident că opera de artă *depășește* sensul, mesajul pe care autorul *a vrut* – dacă a vrut – să i-l confere, dar, pe de altă parte, este oare legitim să ne atașăm doar de ceea ce e dincolo de intenţionalitate, tratând cu dispreţ sensul intenţionat sau noţional al „predicii”, al anecdotei sau al pretextului operei? Oricum, important rămâne numai obiectul; nu avem nevoie să știm cine l-a pictat, sau l-a compus, sau l-a scris. Nici care erau intenţiile sau convingerile acestuia. Acum obiectul este aici. Nu mai e loc pentru anecdotă, nici pentru sens. Trebuie să ne consacrăm obiectului. Și asta e

149 Fernand Léger (1881-1955) - pictor cubist, (n. t.)

150 Henri Matisse (1869-1954) - pictor de avangardă, creatorul fovismului. (n. t.)

151 Robert Delaunay (1885-1941) - pictor abstracționist, creatorul orfismului. (n. t.)

152 Roland Barthes (1915-1980) - critic, semiotician, teoretician al literaturii, reprezentant de seamă al structuralismului, (n. t.)

tot. Iar de admirat este că artistul, captat pe de-a întregul de această pulsiune profundă a societăţii noastre, renunţă la pretenţia de a mai spune ceva. De asta am făcut mai sus precizarea „dacă a vrut”.

Acum creatorul fabrică obiecte. Nu mai vrea să exprime nimic. Aceasta simplifică situaţia, Interpretul și creatorul au căzut de acord. Dar de ce se întâmplă așa?

Trebuie să înţelegem că toate elementele pe care tocmai le-am pus în evidenţă corespund perfect procesului tehnicist. Reducerea operei de artă la obiect coincide cu reducerea producţiei manuale, artizanale la fabricarea oarbă de obiecte în masă. Ruptura dintre fabricant și produsul său, dispariţia mărcii personale și, mai presus decât orice, dispariţia sensului, sunt un rezultat direct al tehnicii. Fabricat printr-un proces industrial enorm, în serie, etc., cum ar putea obiectul şi altceva decât un obiect? Tehnica nu-și propune decât să ne ofere obiecte fără identitate. Originea, intenţia, sunt absente. La fel și sensul. Căci tehnica este, prin natura ei, evacuatoarea oricărui sens. Ea se reduce la o *operaţie* care fie că produce obiecte, fie că instituie o procedură abstractă. Există doar o acţiune de „facere” și „făcutul”. Niciun obiectiv, nicio finalitate[153]. E suficient ca operaţia să funcţioneze. Iar opera de artă este acum asimilată perfect. Pe de o parte contestarea, refuzul ei, pe de altă partea demodarea rapidă a tot ce ni se prezintă astăzi drept nou corespund exact și perfect cu ceea ce se întâmplă cu obiectul tehnic. Conil-Lacoste[154] putea să se întrebe pe bună dreptate (**Le Monde,** octombrie 1967): „Putem să ne întrebăm, de câţiva ani încoace, care sunt șansele ca elaborările cele mai ridicole ale avangardei – mobile de fier, colaje, lăzi de gunoi, nailonuri carbonizate să fie recunoscute drept opere de artă și peste cincizeci de ani, atunci când nepoţii noștri le vor descoperi la vânzarea vechiturilor dintr-un pod sau în îngrămădeala din vreo pivniţă, presupunând că ele se vor păstra intacte până

153 în legătură cu lipsa de finalitate în tehnică v. J. ELLUL, *Sistemul tehnicist,* (n. a.)

154 Michel Conil-Lacoste (1923-2004) - scriitor, jurnalist și critic de artă. (n. t.)

atunci. Ce longevitate, ce speranţă de viaţă culturală putem oare spera de la pompele și bazinetele de toaletă retușate de Tinguely[155], de la bielele lui Viseux[156], așa-zisele compresii ale minunatului César[157] sau chiar bureţii albaștri ai celebrului Yves Klein[158], indiferent care ar fi justificarea lor într-un context dat și oricât de legitimă ar putea să fie adeziunea noastră atunci când sublimarea ingredientelor cu pricina ar depăși în suficientă măsură dorinţa de a scandaliza? Și câte dintre aceste produse extremiste n-au căzut deja în uitare în vreun hangar, din cauza unui camionagiu distrat sau a obscurantismului unui vameș? Exemplele savuroase nu ne lipsesc câtuși de puţin”.

Or, aceasta corespunde perfect cu milioanele de produse ale societăţii tehniciste care sunt aruncate după ce au fost utilizate o singură dată (ambalajele) sau imediat după ce și-au pierdut puţin prospeţimea. Triumful obiectului corespunde cu îmbătrânirea lui foarte rapidă. Și cu opera de artă se întâmplă la fel ca și cu oricare alt produs. încă de la începuturile ei, arta și-a propus să creeze opere eterne, perene. Astăzi ˇs-a schimbat în totalitate; ˇs-a obiectivat, adică a părăsit sfera sensului, a eternităţii, a fiinţei. Și lucrul acesta este adevărat chiar și în privinţa artei „cu mesaj”, este *actuală* doar pentru moment, iar produsele ei îşi pierd actualitatea la fel de repede ca și ultima informaţie de la radio. Pictorul reproduce conștiincios pe pânză titlurile ziarelor despre războiul din Algeria. Autorul dramatic provoacă o mare emoţie scriind despre Vietnam. Dar de îndată ce aceste evenimente trec, nu mai rămâne nimic. Astfel expresionismul el însuşi a fost produs de societatea tehnicistă. împotriva a tot ce ˇs-ar putea crede, el este, așa

155 Jean Tinguely (1925-1991) - sculptor elvețian, creatorul sculpturilor animate numite meta-mecanice. (n. t.)

156 Claude Viseux (1927-2008) - pictor și sculptor, a folosit în sculpturile lui piese de vapor și de automobil, (n. t.)

157 César Baldaccini, zis César (1921-1998) - sculptor, membru al grupării Noilor Realiști, fondată în i960, (n. t.)

158 Yves Klein (1928-1962) - pictor minimalist, (n. t.)

cum a demonstrat Adorno, de asemenea obiectivitate. Conţinutul expresionismului, subiectul absolut, nu este câtuși de puțin absolut; tocmai în starea lui de izolare își face apariţia societatea. E vorba și aici, ca în *întreaga* artă modernă de o alegorie a societăţii tehniciste, dar de o alegorie care îi adoptă perfect caracteristicile și orientările. Trebuie mers mai departe: așa cum, la un anumit nivel al producţiei, tehnica universală care produce obiecte mereu noi sfârșește prin a produce lucruri superficiale, inutile și derizorii, astfel încât sistemul cel mai eficace, cel mai riguros, cel mai raţional ajunge să creeze produse stupide și incoerente, tot așa noua obiectivitate eșuează tocmai în ceea ce detestă mai mult: ornamentul, barocul… Tot ce nu deţine în opera de artă o fhncţie determinată (și de aici proiectul structuralist de a descoperi funcţii în fiecare text) trebuie să fie eliminat. Retorica, anluminura, barocul – toate acestea sunt condamnabile, dar raţionalismul totalitar debușează în iraţionalism[159]: opera de artă în totalitate funcţională va fi ˟în totalitate lipsită de funcţii… Atunci se cade în tot ce poate fi mai grotesc: în *Kitsch*[160]*.* Pentru că ˟s-a negat ceea ce nu este funcţional în opera de artă, ceea ce nu este reductibil la obiect, căci non-funcţionalul este cel care transcende simpla existenţă a obiectului ca obiect. „Și cum opera de artă nu poate fi ˟în niciun caz realitate – spune Adorno – eliminarea oricărei caracteristici de aparenţă nu face decât să sublinieze încă și mai puternic caracterul de aparenţă al existenţei sale”. Dar ˟s-a făcut și un pas în plus, căci opera de artă, așa cum am văzut, pretinde tocmai că este realitate. E la fel ca și produsul tehnic: un

159 în legătură cu raționalul și raționalul din tehnică, cf. B. CHARBONNEAU, *Sistemul și haosul,* (n. a.)

160 G. DÖRFLES, *Il Kitsch* (ed. ital., 1968) *Kitsch* este un cuvânt german intraductibil în franceză și desemnează un anumit tip de artă, accesibilă publicului, bazată pe reproduceri; *Kitsch-uï* este însoțit de publicitate și modă. Sunt *Kitsch* statuile din cimitire, grilajele de la metrou, bibelourile religioase, dar și obiectele de artă orientală, chinezești, hinduse, vietnameze, eschimose, care copleșesc Cartierul Latin. *Kitsch-u*| corespunde “cu prostul gust, cu moda, cu un neant al gândirii publicitare”. El posedă formele exterioare ale artei, dar exclude creativitatea. Calculatorul nu poate crea decât Kitsch, căci acesta nu se produce decât în mare cantitate și prin reproducerea formelor altădată originale, (n. a.)

mediu nou.

Evoluţia lui Dubuffet este exemplară din acest punct de vedere[161]. Acest pictor extraordinar care ˇs-a folosit de atâtea procedee le subordonează unei puneri în discuţie fundamentale și tocmai desfășurarea acestei puneri de discuţie este semnificativă. Gândirea lui, căutările sale corespund celor mai autentice trăiri ale unui om plonjat în mediul tehnicist, iar demersul lui este similar cu acela al tehnicii în raport cu mediul natural. El caută nu doar să se elibereze de întreaga tradiţie, ci să pună de asemenea în discuţie cultura în totalitatea ei, „spiritul culturii” și, mai mult de atât, mediul în care omul a trăit până acum. Dubuffet vrea să dea la o parte aparenţele. Vrea arta brută. Negarea nu doar a obiectului, ci a materiei însăși. Totul îi stă la dispoziţie: vopselele emulsionate, ipsosul, noroiul, lacerarea hârtiei, intarsiile, inciziile, „agresiunea oţelului, loviturile cu tăișul și ascuţișul”. Trebuie ca aceeași mișcare să fie producţie și disoluţie, figurare și de-figurare. Trebuie să se plonjeze în adâncul materiei, în interiorul obiectelor, pentru a le contesta și a le distruge. Orice construcţie exterioară e abolită. Artistul plonjează în indescriptibil. Folosește scursorile de culoare, bitumul, murdarul, confuzul, nezămislitul. Dislocă, așa cum dislocă, la rândul ei, și materia: este dezagregarea lumii vechi prin explozia tehnicistă. Dar nu peste mult apare întrebarea: „De ce să nu lăsăm materia să-și inventeze sigură figurile?”, iar atunci, după disoluţie, vine obligatoriu dislocarea, ca o a doua epocă a invenţiei „materiilor”: acum, ieșit din el însuși, pictorul se supune materiei, materialelor care preiau comanda și produc. Și iată cum, cu ingredientele cele mai artificiale, materiale sintetice, produse chimice foarte sofisticate, pictorul reface materia brută: „ușor să creeze confuzie, el imită pietrele, pământul, substanţele naturale și nu există printre ele niciuna care să nu fie factice, care să fi fost efectul tratării cu substanţe chimice”. întoarcere la materie, dar numai *în aparenţă,* o aparenţă fabricată de pictor, întoarcere

161 Cf. LOREAU, *Jean Dubuffet. Strategia creației,* 1977. (n. a.)

implacabilă la obiect. Și întreaga evoluţie a lui Dubuffet (pe care nu o vom mai urmări în a treia și a patra epocă de creaţie) [162] exprimă perfect pretenţia, tipic demiurgică, a tehnicii, vădită în acest proces de imitare, de reproducere a naturii și a materiei, prin procedee artificiale, după ce a spulberat materia în componentele sale elementare, după ce a expulzat obiectul natural, producând milioanele de obiecte ale unui lumi noi, tot așa după cum Dubuffet va produce cu furie aceste obiecte informe, unul pe zi, câteodată chiar mai multe, serii întregi într-o singură zi.

Am remarcat aşadar o serie de paralelisme între arta modernă și sistemul tehnicist, care se situează la un alt nivel de profunzime decât cel despre care ˇs-a vorbit până acum. Ca și tehnica, artistul reduce totul la lucruri. Butor o afirmă categoric în *Descrierea lui San Marco* sau *6 810.000 picături de apă*: cuvintele sunt niște pietricele, care, dispuse într-un anumit aranjament pot reproduce pentru cititor bazilica San Marco. Desigur, nu printr-o descriere sau și mai bine, cuvintele sunt niște picături de apă din a căror combinare poate rezulta cascada Niagarei. Cuvintele sunt indiferent ce, în afară de purtătoarele unui sens. Și descoperim aici, în chip miraculos, echivalentul unui vast proces tehnicist: graţie unei asemenea operaţiuni magice vom ajunge să producem pe cale artificială tot ce există și se produce de milenii întregi: de exemplu o aureolă boreală. Butor vă refabrică San Marco cu ajutorul cuvintelor. Nu cu ajutorul impresiilor sale despre ea, nici al meditaţiilor declanșate de bazilică… toate acestea sunt prea banale. Nu, San Marco în sine. Dar bazilica există deja, la ce bun ˇs-o refabricăm? Singura raţiune este prestigiul operaţiei magico-tehnice și dispariţia subiectului. Butor este un excelent tehnician care se integrează perfect în sistemul tehnicist, nimic mai mult. De data aceasta, am depășit cu mult influenţa directă a

162 Toate acestea vor fi demonstrate într-un studiu amănunțit care o să apară în curând, (n. a.)

tehnicii. Chirico[163], Léger[164] au pictat tehnica, au pictat *despre* tehnică, și, mai mult decât atât, au transpus în pictură impactul dintre om și tehnică. Toate acestea aparţin trecutului: nu mai există uman, nu mai există dramă, nici „șoc al viitorului”; artistul a intrat în joc și transpune în opera lui esenţa tehnicului. Pictează, scrie, dar nu despre tehnică, ci exprimă caracterul profund al tehnicii, chiar dacă nu vrea să o facă. El nu cunoaşte această tehnică. Barometrul nu disertează despre presiunea atmosferică, nu știe despre ce este vorba, doar transpune. Asta e tot. Așa este artistul modern cu adevărat. Și nu poate proceda altfel, fiind[ɔr aşa este efectiv lumea în care trăiește. Iar, pentru a termina, iată un ultim exemplu: René Curring lucrează cu înregistrările emisiunilor pe unde scurte venite din toate părţile lumii. Face combinaţii de sunete, de pocnituri, de voce indistincte, de bruiaje, de fading[165], de explozii sonore, de scârţâituri, de bâiguituri, adică reproduce ceea ce auzim efectiv atunci când tatonăm cu butonul unui radio scala de unde scurte. Singura caracteristică a unei opere de artă: există o voinţă *de a produce,* de a aranja, de a ordona… după anumite reguli? după legile compoziţiei muzicale? un canon? — nu se știe… Sunetul de bază nu este nici cântecul păsărilor, nici vuietul mării… Este un zgomot mecanic, produs și înregistrat cu ajutorul unei mecanici. Omul exprimă acest mediu, dar nu produce nimic altceva decât niște zgomote mecanice. Exprimă o tehnică în mișcare. Este el însuși un tehnician care transpune această tehnică. Nu este sensibil, nici în fiinţa, nici în inima lui, decât la această tehnică. El se situează în exclusivitate la nivelul propriei sale adaptări la sistemul tehnicist. Și nu transmite nimic seducător, „frumos”, agreabil, sensibil, nu are în vedere, cu certitudine, să ne facă a lua act de oroarea universului lucrurilor! Și acestea sunt depășite! Artistul e doar interpretul fidel al acestui univers dobândit,

163 Giorgio De Chirico (1888-1978) - pictor suprarealist italian.(n. t.)

164 Fernand Léger (1881-1955) - pictor cubist, (n. t.)

165 Variație a atenuării semnalelor sonore, (n. t.)

care este al nostru, și nu se pune niciun moment problema de a-l contesta. Faptul e împlinit. Arta se ocupă acum de obiecte și de puterea lucrurilor.

Astfel, arta este reflexia realităţii tehniciste, dar la fel ca o oglindă care redă o imagine, ea nu cunoaşte această realitate și nici nu poate ˇs-o recunoască. Se limitează să fie indicatorul ei. Pictorii, cineaștii, muzicienii, nu înţeleg absolut nimic din acest sistem tehnicist. Când iau cuvântul, vorbesc cu totul pe lângă subiect, dar sunt, fără voia lor, niște remarcabili demonstrator! în același timp însă, această artă reprezintă totodată marele mijloc de subterfugiu al realităţii tehniciste. Mecanismul unui asemenea proces este dublu (ceea ce corespunde contradicţiei studiate anterior). Ba această artă ne vorbește despre o altă lume, despre politică, despre concepţia marxistă și ne fixează atenţia asupra unor baloane roșii, deturnând-o de la realitatea efectivă. Indicându-ne problemele politice, revoluţionare, et[. ca fiind singurele hotărâtoare, această artă ne deturnează de la problemele reale ale epocii noastre: este creatoare de himere și de fantasme. Ba, alteori, pretinde că ne conduce la puritate, la un construct teoretic glacial, la o suprarealitate, la formă, la un „absolut” – ceea ce constituie iarăși o deturnare. Mai rămâne totuși o întrebare: uneori, așa cum am văzut, acești creatori susţin că vorbesc despre lumea industrială: avem muzica concretă, filmele de anticipaţie, et[. Atunci nu sunt oare tocmai ei cei care fac să izbucnească la suprafaţă, sub ochii tuturor, semnificaţia acestei lumi? în realitate, nu, căci se produce o dublă reacţie: specialistul va lua în considerare doar partea tehnică a acestor opere și nu se va mai ocupa de nimic altceva. Cât despre public, acesta va încerca o senzaţie de jenă, de neplăcere: această muzică este dezagreabilă, Mondo Cane e o oroare, iar reacţia lui va fi: „În viaţă nu e așa! Ceea ce trăiesc este mult mai acceptabil decât aceste imagini, aceste sunete, și nu e adevărat că lumea e chiar așa”. Și în cele din urmă, fără să li se spună, privitorul, ascultătorul sunt făcuţi să-și accepte

viaţa, așa cum e, prin intermediul acestor imagini care le repugnă și îi oripilează. Lumea tehnicistă nu e infernul. E mult mai subtilă. Iar imaginea infernului ne face să acceptăm cu gratitudine lumea tehnicistă. în felul acesta arta ba exprimă un mesaj compensatoriu vizavi de această insuportabilă tehnicizare, ba reproduce cu fidelitate tehnica însăși, situându-se însă de fiecare dată în raport cu ea și îndeplinindu-și rolul uniformizant în toate școlile artistice și în toate formele de expresie.

Mesajul și compensarea

Vom vorbi aici despre prima faţă a acestui Ianus estetic. Iar această faţă are, la rândul ei, două chipuri: arta modernă este mijloc de acţiune, forţă revoluţionară, purtătoare a unui mesaj, afirmare de sine, proclamaţie ideologică, dar, în același timp, o formă de compensaţie în raport cu mediul, joc, evaziune. Iar aceste două căi sunt strâns legate. Evaziunea se pretinde revoluţionară, în timp ce mesajul este compensatoriu.

I. TEHNICA NAȘTE O ARTĂ IDEOLOGICĂ

Çà evităm o neînţelegere: scriind toate acestea, noi – nu ne supunem schemei repetate de sute de mii de ori și luate drept adevăr ştiinţific: „Totul este politică. Totul este politică de clasă. Orice artă exprimă o ideologie. Pe aceea a clasei dominante. Ideile dominante sunt cele ale clasei dominante etc”. Pseudo-marxismul este lipsit de valoare în orice domeniu. Ar trebui să reflectăm la chesţiuni cum ar fi: cum se face că arta sovietică din 1925 în i960 a fost identică {u arta oficială occidentală a secolului al XIX-lea, cum se face că, începând din 1955 toată ideologia exprimată de arta occidentală, inclusiv cea americană, este contestatară? înseamnă că în URSS n-a avut loc nicio revoluţie socialistă sau că ideologia burgheză nu mai este dominantă în lumea occidentală după 1955? E greu de crezut. Și cum se face de asemenea că după i960 evoluţia ideologiei artei din URSS reproduce fidel ceea ce ˝s-a întâmplat după 1890 în lumea occidentală? în realitate trebuie să revedem interpretarea ideologiei dată de Marx. Ideologia ca reflectare, voalare și justificare. Dar nu doar

cu privire la situaţia simplistă a dominării „de clasă”, ci mai degrabă cu privire la realitatea socială. La noua realitate care este societatea tehnicistă (implicând și ea raporturi de dominaţie, dar care nu mai sunt cele din secolul al XIX-lea) și pe care ideologia o voalează și o justifică în același timp. Mai ales ideologia transmisă prin artă. Ne-am limitat până aici să arătăm care era această ideologie în secolul al XIX-lea occidental. Acum trebuie însă să-i adăugăm triplul rol al ideologiei analizat de Marx, rolul de compensare. Arta este efectiv un fenomen de compensare în raport cu realul. Voi reveni la aceasta. Dar prima remarcă care trebuie făcută, o remarcă indispensabilă, este sporirea prezenţei factorului ideologic în artă. Socotesc că ne găsim în faţa unei mutaţii considerabile (dar poate nu unică în decursul istoriei). Arta a fost întotdeauna unul dintre produsele funcţiei de simbolizare. Am văzut deja în capitolul precedent că mediul tehnicist nu îi este propice simbolizării, iar, în măsura în care simbolizarea îşi pierde importanţa, sporește ideologizarea. Omul introduce, în mod conștient, voluntar, un conţinut ideologic, care vine să dubleze conţinutul ideologic involuntar și care îi dă un sens artei, după ce aceasta și-a pierdut sensul care rezulta din simbolizare, începând de acolo, vom avea astfel de a face, pe de o parte, cu ideologia voluntară (mesajul revoluţionar de exemplu) pe care artistul intenţionează să o exprime, iar, pe de altă parte, cu faptul că activitatea artistică joacă un rol ideologic involuntar: de exemplu pe acela de *a voala* sau de a justifica realitatea tehnicistă, dar și acela de a compensa pentru receptor ceea ce e intolerabil în mediul tehnicist, dându-i posibilitatea să se „decomprimeze”, să se „defuleze”. Dar cele două fenomene, simbolizarea și ideologizarea nu funcţionează la același nivel. Simbolizarea are în vedere, evident, „problemele ultime”, sensul lumii și al vieţii, relaţia (sau absenţa relaţiei) cu absolutul, confruntarea cu originea sau cu moartea, et[., în timp ce ideologizarea se referă la problemele mai concrete și mai apropiate. Această substituire a simbolizării prin

ideologizare este unul dintre aspectele așa-ziselor „revoluţii coperniciene” (multiple și succesive): totul este adus la nivelul omului, totul este centrat pe viaţa lui activă și politică. Nu mai există „dincolo”, sens, absolut sau eternitate; există doar omul, cu viaţa lui imediată, cu dimensiunea lui temporală, în insistenţa, și nu în ex-sistenţa sa, în socialitatea lui, iar ceea ce contează este realitatea politică. Or, această „revoluţie copernicianǎ” este în mare parte opera tehnicii sau, mai curând, a tehnicizării societăţii întregi. Simbolizarea are din ce în ce mai puţine posibilităţi de a se exercita pentru că universul uman a fost redus la om, stăpânul a toate, măsură a tuturor lucrurilor, ceea ce este efectul tehnicizării. Reciproc, această tehnicizare implică ideologizarea. Nu te poţi lansa într-o aventură atât de gigantică precum aceea a tehnicii fără o ideologie. Nu-i poţi pretinde omului un efort atât de considerabil fără motivaţie ideologică. Și, în cele din urmă, nu este posibil să produci un sistem atât de riguros, atât de greu tolerabil fără o ideologie care, pe de o parte, să voaleze realitatea sistemului, iar pe de altă parte să-i facă efectele suportabile. Or, cu cât un sistem este mai riguros, mai rigid, mai totalitar și – într-un fel – inuman, cu atât trebuie să secrete mai multă ideologie care împiedică să fie văzut așa cum este în realitate și care îi furnizează omului compensaţii care să-i facă situaţia suportabilă (automobilul: cost, ambuteiaje, neplăceri de tot felul, poluare, perturbarea orașelor – voalate și compensate prin pasiunea vitezei, prestigiu social, et[.). Dar această ideologie exprimă în același timp refuzul categoric al omului vizavi de realitatea tehnicistă. Omul își refuză propria viaţă, fie felul de viaţă anterior, fie politica, fie chiar un aspect al sistemului tehnicist. Este un refuz radical, dar care, deoarece se exprimă pe cale ideologică, *se epuizează la acest nivel.* Compensarea se realizează acolo: se critică de pe poziţii ideologice sistemul în cauză, ceea ce produce o satisfacţie atât de mare încât nu se face mai niciun pas mai departe. Ideologia este justificatoare tocmai în măsura în care este contestatară, dar este o

justificare de gradul al doilea în măsura în care consumă, epuizează dispoziţiile agresive ale omului împotriva inumanului. Astfel, în *acest sens și în raport cu acest sistem* – n-am zis că întotdeauna și în toate cazurile – ideologia este radical contestatară. Dar acest refuz, această contestaţie sunt exact ceea ce îi permit omului să se justifice pe el însuși, care face parte din sistem și, prin urmare, trebuie să îi suporte efectele. Ceea ce caută omul e să demonstreze că el este totuși îndreptăţit să se lanseze în această direcţie, în aventura tehnicistă, în elaborarea tehnicii. Și nu poate demonstra asta decât atestându-și libertatea, probând că e liber; și cum ar putea ˇs-o facă mai bine decât criticând lumea în care se găsește, recurgând la refuz, la contestaţie. E micul său titlu de glorie. „Dovada că nu sunt dresat de sistemul tehnicist că sunt distrugătorul moralei, al tabuurilor, că sunt un teribil revoluţionar, că-mi insult părinţii sau pe președinte etc”. Dar scandalul aparent este doar un factor de succes. Totul se uzează foarte repede și reacţia societăţii nu apare niciodată la adresa celor care provoacă efectiv scandalul. Două ipoteze: sau scandalul este fictiv, pentru că nu e în legătură cu ceva important, sau societatea este total dezintegrată. Exemplu caracteristic – trupa Rolling Stones: golani insultând publicul, acumulare de delicte, absenţa muzicii în profitul unor zgomote infernale, droguri, et[. Au existat câteva vagi reacţii potrivnice în Anglia și o primire entuziastă din partea tinerilor care cred în transgresare, reţete enorme, violenţe și insulte, pentru că acestea rentează, absenţa oricărui mesaj, dacă nu cumva acesta se reduce la triumful succesului comercial. Dar în 1975 Rolling Stones are un public cultivat, care se vrea o elită. Iar trupa îi oferă publicului falsa violenţă, falsa transgresare, falsul erotism, care compensează perfect dificultatea de a trăi într-o lume tehnicistă. Graţie echipamentului tehnic întrebuinţat judicios ai impresia că trăiești în sălbăticia unui Far West imaginar, în mijlocul unui ciclon de zgomote și că plonjezi în inima brigandajului. Dar pentru a te bucura de acest atac

aparent la adresa lumii așa cum e ea trebuie să plătești… Dar toţi revoltaţii de care vorbim se feresc cu strășnicie să pună în discuţie sistemul tehnicist. El nu este redutabil decât pentru că este strict determinant, dar ideologia contestatară permite să se demonstreze că nu există nimic care să fie determinat de societate. Bineînţeles, nu tehnica este contestată; ideologia îşi joacă bine rolul, punând nefericirea omului pe seama a ce vreţi și nu vreţi (exploatarea, lupta de clasă, morala, lipsa educaţiei, complexul lui Oedip) cu excepţia… cu excepţia tehnicii, care nu este inatacabilă, dar este, pur și simplu, dată uitării. Iar atunci când este pusă în discuţie, faptul provoacă numaidecât reacţii virulente: ideologia contestatară nu suportă să fie contestată ea însăși. Ideologia ar înceta să mai fie voalare, pentru a deveni dezvăluire, dar atunci n-ar mai fi nici ideologie. Iar omul ţine la asta. El ţine teribil la ideologiile lui. Ea este compensatorie în raport cu realul în măsura în care, fără să critice realul, face să se ia drept real ceva care nu este realul, îi dă omului sentimentul, convingerea că este puternic, autonom, lucid, capabil de acţiune, lucruri care nu există în mod cert la nivelul realului. Or, această schemă pe care tocmai am schiţat-o este specifică artei moderne. Ea este ideologică, pentru că este instrumentul privilegiat al acestei ideologii. Este contestatară și compensatorie, ea trebuie să abată atenţia omului asupra unor false probleme și să treacă drept realitate (deși este o falsă realitate). Este un proces de justificare a omului, care nu se pune *altminteri* în discuţie prin intermediul artei, sau altfel spus, omul pune în discuţie totul, cu excepţia esenţialului (esenţialul nemaifâind Dumnezeu, nici morala, ci tehnica și puterea.). Iar arta este nu numai purtătoarea acestei ideologii, expresia voalării și compensării, este ea însăși voalare și compensare, este ea însăși ideologie. Or, faptul acesta este cu totul remarcabil și de aici rezultă locul privilegiat pe care îl ocupă arta în procesul ideologic modern, fiind o piesă esenţială a sistemului tehnicist. Arta actuală, așa cum am demonstrat, nu există decât graţie

tehnicii moderne, sub toate aspectele ei: materiale, procese, dar și mentalitate, et[. Ea este, la rândul ei, tehnică, utilizează tehnicile, este o formă importantă a sistemului tehnicist, ea se formează, de exemplu, pornind de la MMC și este în același timp voalare și compensare. E producătoare de iluzii radicale, cu atât mai subtilă cu cât ea propagă ceea ce voalează, iar numerele ei de iluzionism se realizează pe măsură ce este mai tehnicizată. Devine mai contestatară, mai exorbitantă, operă a unor artiști blestemaţi, a marilor îndrăzneţi care nu ezită să pună totul în discuţie. Se va proclama aşadar că artistul are o funcţie socială. Conform ideologiei declarate, artistul este marele revoltat, el trebuie „să se alăture poporului luptător, să-l exalte, să-l descrie, să-l iubească, să încerce să-l înţeleagă, să-i vorbească și să vorbească despre el, să-l înfăţișeze” (Alejo Carpentier1). Acesta e voalul. Dar fbncţia lui socială efectivă și reală este aceea a unui autor de divertismente care distrage atenţia de la real, tocmai prin violenţa sau ingeniozitatea lui și fabrică, graţie tehnicii, un univers iluzoriu care îi permite omului să suporte în continuare condiţia cumplită la care este redus. Vom regăsi mai târziu un aspect al acestei probleme când vom da peste artistul ca arhetip al omului liber. Or, artistul este sfâșiat de contradicţiile pe care le-am evidenţiat anterior, iar pe deasupra până acum arta a dat întotdeauna expresie funcţiei simbolizante, ceea ce în prezent nu mai este posibil: există o represiune severă în această privinţă și se va ajunge astfel la o expresie artistică barocă, exuberantă, exasperantă, delirantă. Pe deasupra, sistemul tehnicist, oferindu-i posibilitatea muzeului imaginar și punându-i mass media la dispoziţie, plasează artistul într-o situaţie nouă prin raport la *tot* ce însemnase până acum atât sensul artei, cât și condiţia lui. Era inevitabil să abandoneze acel trecut care era ireversibil, dar era inevitabil și să părăsească o situaţie cu desăvârșire intolerabilă, insuportabilă; pentru a ieși de aici artistul modern va plonja în ideologiile care îl înconjoară (ideologii sociale, metafizice, politice, et[.) și va începe să le exprime. Nu

este vorba despre o invenţie, despre o creaţie a artistului însuși, el intră în comunitatea ideologică contestatară, pentru că aceasta este singura posibilitate pe care i-o oferă sistemul tehnicist. El va căuta cea mai bună compensaţie: adică ceea ce îi permite cel mai bine omului modern să trăiască în lumea actuală. Un mic exemplu: tocmai în momentul în care peisajul natural era copleșit de fumurile industriei, când aerul orașelor era viciat, când atmosfera a încetat să mai fie limpede, când începea să se manifeste ceea ce se va numi mai târziu poluare, tocmai în momentul acesta în pictură era exaltată lumina, soarele adevărat, totul devine aerian ușor, pictura devine mai luminoasă, mai proaspătă, ceaţa e refuzată. ˇS-a vorbit fără încetare despre lumina, care devine compensarea celei pe care procesul industrial era pe cale să o răpească. Lumina este marea temă a anului 1880, fină, difuză, descompusă într-o infinitate de nuanţe. Și când negaţi că tabloul este o „fereastră”, vi se pune în faţă, ca o fereastră, tocmai realitatea care nu este acolo! Exemplele pot fi multiplicate la infinit. în aceeași epocă vom avea o artă care refuză utilitarul, iar arhitectul se vrea un Gaudi[166] sau un Philip Johnson[167], respingând radical funcţionalismul (Ph. Johnson, care ia apărarea principiilor stilului internaţional explorează domeniul arhitectural al formelor pure, vrea să se termine cu arhitectura structurală și creează pavilioane care par ieșite din pictura lui Chirico[168].) Și pare că există aici o contradicţie între această artă care refuză utilitarul, această artă gratuită… iar pe de altă parte, arta ideologică angajată politică… Dar nu e așa. Conflictul este pur formal, aparent, intervine doar la nivelul superficial al concepţiilor exprimate. în realitate, funcţia celor două ideologii ale artei este aceeași: în ambele cazuri este vorba despre negarea sistemului tehnicist și despre fixarea atenţiei receptorului în altă parte. Doar căile sunt diferite. Același

166 Antoni Gaudi (1852-1926) mare arhitect catalan, creatorul unui stil original în arhitectură, (n. t.)

167 Philip Johnson (1906-2005) - arhitect american, (n. t.)

168 Giorgio de Chirico (1888-1978) - pictor suprarealist italian, (n. r.)

lucru se întâmplă și atunci când arta se reduce la o explozie fugară și cu siguranţă antitehnică, pentru că nu-și propune să fie decât Ariei. Dar nu un Ariei *spiritual*; un Ariei *fugaci*; happeningul este eminamente o formă de falsă contestare, autojustificativă, care permite reluarea, începând de a doua zi, a funcţiei tehniciste. E fenomenul „off", „off-off", „off-off-off", care ˇs-a manifestat cu violenţă în Statele Unite la începutul anilor 70. Refuz al lumii afaceriste, deschidere spre o artă purificată, expoziţii și spectacole popularizate prin telefonul fără fir, existenţă clandestină (pentru a evita publicitatea), vizionări succinte de ateliere, invenţii neduse până la capăt, căutarea scandalului și a provocărilor, spectacole duse până dincolo de pornografie, căci dragostea este expulzată din lumea tehnicistă, nuditate spectaculară, pentru că avem parte de o mediatizare de fier și de electricitate… Dar toate acestea sunt compensaţii și nimic mai mult. Această pulsiune a artei voiește cu disperare să depășească contradicţia în care ˇs-a închis singură, în care omul este închis de asemenea, voiește să exprime din nou ceea ce este real, ceea ce este adevărat, dar făcând aceasta, arta ascunde realitatea efectivă. Căci ea vrea să exprime un adevăr al naturii (nuditate, iubire) și un real (lumina, etc.) care se referă la trecut, care îi aparţin mediului natural, nu mai au nimic de-a face cu mediul tehnicist, sunt retrograde și naturiste (căci acolo nu mai există natură, nici natură campestră, nici natură umană perfect manipulată). Este o reîntoarcere la homosexualitatea naivă a păstorilor din Arcadia, a echipamentului eschimos pe Boul Mich[169], a coafurilor afro, căutarea originarului chiar în această artă (neelaborată, săracă), dar toate acestea rămân perfect inadecvate și superficiale, mici ornamente aplicate peste rigiditatea sistemului. Se dorește exprimarea realului, dar pentru a ne sustrage realului tehnicist ne orientăm spre Lumea a Treia sau spre natura de altă dată. Nu e ceva diferit de Kitsch. Dar toată această activitate, toată această speranţă se ciocnesc de un alt real, de

169 Bulevardul Saint-Michel, (n. t.)

determinismul inacceptabil, și putem spune că aspectul revoluţionar al ideologiei artei moderne rezultă tocmai din acest conflict. Ea nu poate să reflecteze starea brută a sistemului tehnicist. Dar vrea totuși să exprime realul și adevărul. Dar acest real și acest adevăr sunt *altele* decât cele pe care le întâlnim, care ne sunt impuse la toate colţurile de stradă. Acel real trebuie aşadar recuzat. Dar, deoarece este imposibil ca, în același timp, să se pună în discuţie tehnica, este secretată o ideologie contestatară și revoluţionară care îşi va găsi expresia în întoarcerea la Lumea a Treia și la natura originară. Ajungem aşadar la credinţa, pe care o vom dezvolta amănunţit, că schimbările politice vor schimba omul și condiţia artei. Dar, reciproc, schimbând arta, ˇs-a schimbat deja și societatea. Lumea se înșală numai în ceea ce privește factorii care comandă și compun această societate. Iar obnubilarea îşi atinge punctul culminant la comentatorii artei moderne, care, interpretând exact această artă, sunt apărătorii înverşunaţi ai tehnicii. Este un element foarte semnificativ. Ei sesizează până la ce punct arta modernă este expresia tehnicii, chiar și atunci se pretind ostili la adresa mașinilor (dar disputa în acest domeniu nu a depășit „mașina”), până la ce punct ea este produsul acesteia, or, cum această artă este admirabilă, tehnica, care o inspiră, nu poate să fie altminteri. Astfel Delevoy a măturat cu „o întreagă literatură care falsifică realitatea” (Carlyle[170], Ruskin[171] sau Bernanos[172]) pentru că exprimă niște complexe copilărești vizavi de mașini. Iar Francastel îl va pune la colţ, cu aceeași condescendenţă dispreţuitoare pe Mumford, Giedion, Geddes[173], pentru că îndrăznesc să pună în discuţie raţionalitatea tehnicistă… Asemenea comentatori afirmă explicit că revoluţionarismul artei moderne se manifestă în raport cu indiferent ce, în afară de tehnică, privită ca un progres vrednic de admiraţie. Se declanșează

170 Thomas Carlyle (1795-1881) - eseist și istoric scoțian, (n. t.)

171 John Ruskin (1819-1900) - istoric de artă și scriitor englez, (n. t.)

172 Georges Bernanos (1888-1948) - romancier și dramaturg, (n. t.)

173 Patrick Geddes (1854-1932) - biolog și sociolog scoțian, (n. t.)

astfel un joc extrem de subtil, în care vedem arta contestând aspecte superficiale ale tehnicii, de exemplu mecanizarea vieţii sau raţionalitatea, cultura industrială, pentru a promova obscuritatea, simbolismul (vai, pseudo-simbolic!), iraţionalul, impulsia. Deși în realitate această artă este apropiată de structura esenţială a tehnicii, pe care o contestă explicit, superficial, și intră în contradicţie cu propriul său mesaj, cu propriul său proiect. Artistul modern încearcă mai mult decât oricare altul angoasa dezumanizării, iar în exprimările lui o devoalează cu violenţă, dar și cu bucurie. Instinct al morţii? El are pretenţia la expresia ce mai directă, cea mai brută, cea mai puţin filtrată a acestei experienţe, făcându-și un titlu de glorie chiar din negarea ideii de om (așa cum o dovedesc toată pictura modernă și tot teatrul modern) și, în consecinţă, făcându-se oglinda sistemului dezumanizant pe care pretinde că l-ar pune sub acuzare. în realitate, această artă, care nu mai este simbolică, devine un fel de ritual care supralicitează, care agravează tehnicizarea generală. Ea „eliberează" impulsul refuzului, delirul omului plonjat în această raţionalitate, dar în felul acesta are o funcţie compensatorie și își supune delirurile raţiunii organizatoare a societăţii de azi. Astfel că dezumanizarea, strâns legată de standardizare, încetează de a mai reprezenta un șoc (trebuie să ai o minte tare îngustă și să nu înţelegi nimic din arta modernă ca să crezi că există vreo brumă de tragic în dezumanizare!) pentru a deveni un spectacol îmblânzit tocmai de delirul din care ˟s-a născut, de excesele noii arte pentru care totul este permis. Procedând așa, această artă a pretins că ˟s-a detașat de tehnicitate, transmiţând un *mesaj.* Dar nu era vorba să istorisească o poveste sau să emită niște idei, ci să provoace anumite reacţii, la care se reduce de fapt tot „mesajul" ei. Culori violente, secvenţe în buclă, distorsionarea realului, convulsii de muzică violentă, caracteristici ale cinematografului underground, schiţe în mișcare. Se pretinde că se iese în întâmpinarea publicului și fiecare școală (de exemplu grupul Change sau grupul

Acţion poétique) le acuză pe toate celelalte că sunt teroriste. Doar întoarcerea la popor ar permite să se depășească tehnica și această situaţie fără ieșire… dar o asemenea întoarcere rămâne sau pur teoretică, în cadrul unui discurs revoluţionar, sau va produce o artă hipertehnicizată, cu desăvârșire ermetică. Această dezbatere nu datează numai de astăzi, dar îi este specifică societăţii tehniciste. Hipertehnicianul Lenin condamnase deja curentul Proletcult. Dar acest curent era el însuși angajat într-o falsă direcţie. Și „non-publicul" la care ţine atât de mult Francis Jeason[174] nu ˟s-ar putea forma decât în vederea unei arte care să fie în același timp accesibilă și non tehnicistă. Dar o asemenea artă nu are cum exista. Nu este rezultatul cine știe cărei odioase conspiraţii burgheze faptul că teatrul popular atrage un public câtuși de puţin popular, din care doar 4 – 5 la sută sunt muncitori11.

144

Anii 50	Anii 70
UNDE	
În săli noi	Pe stradă, la locurile de muncă…
Fără scenă à Iȝitalenne	Fără nicio structură fixă
În faţa publicului	În mijlocul publicului
PENTRU CINE	
Pentru un număr mare de spectatori	Pentru grupuri reduse
Atragerea publicului	Ieșirea în întâmpinarea publicului
Pentru toate	În primul rând

174 Francis Jeason (1922-2009) - filosof francez, cu preocupări în domeniul teatrului, (n. t.)

De la un vis la altul

Cele două generații ale teatrului popular se aseamănă mai mult decât ar dori, chiar dacă avem în vedere doar originea lor comună, de "burghezi reciclați", iar viitorul le va apropia fără îndoială, sub efectul recuperărilor și supralicitărilor inevitabile.

clasele laolaltă	pentru clasa muncitoare
Se urmărește formarea spectatorilor. Se dă prioritate gusturilor spectatorului	
Se mizează pe abonamente	Se mizează pe alegerea de moment
CU CINE	
Artiști în sprijinul publicului	Artiști în serviciul publicului
Moștenitori culturali legitimi	Bastarzi voluntari
Profesioniști	Amatori
Specialiști în expresie	Mimi spontani
Regizori	Animatori
DE CE?	
Cultură pentru toţi	Luptă politică
Democraţie culturală	Revoluţie permanentă
Ordine mai bună	Dezordine
CUM?	
Teatru în sine de calitate	Nu există teatru în sine
Clasicii respectaţi	Clasicii dispreţuiţi
Dezburghezire a moștenirii culturale	Refuzul oricărei moșteniri
Exaltarea factorilor de unitate	Accentul pe ceea ce separă
Căutarea universalului	Denunţarea conţinuturilor de clasă
Iluzie lirică	Lecţie realistă
Reconcilierea	Chemarea la

eroului cu lumea	luptă
Modificarea raportului operă-scenă	Modificarea raportului operă-public
Admiraţie pasivă	Participare activă
Cultul eroului	Exaltarea grupului
Rit	Sărbătoare
Educaţie morală	Explozie fizică
Rigoare	Exuberanţă
Utopie necesară	Victorie posibilă
Teorie generoasă	Practică violentă
Aplauze	Sloganuri
Reflecţie	Acţiune
VILAR: Să făurim 0 societate bună după care vom avea poate și un teatru bun. (n.a.)	BENEDETO: Să facem teatru pentru a crea 0 societate în care fiecare îşi va face propriul său teatru.

Astfel societatea tehnicistă produce o artă ideologică care o justifică, utilizând provocarea și contestaţia. Și care nu poate avea nicio formă de exprimare care să nu compenseze ceea ce omul trăiește ca inuman.

II. MESAJ ȘI REVOLUŢIE

rta modernă pretinde că ne face să acţionăm sau *să i* kreflectăm. La New York, în noiembrie 1969, o expoziţie de pictură cool, numită Street Events, organizată de douăzeci de pictori, a acoperit douăzeci de blocuri din Manhattan pentru a obliga trecătorii să vadă mai bine ceea ce îi

înconjoară, să îi facă să ia act de ceea ce este cu adevărat lumea urbană în care trăiesc. Bienala de la Paris se prezintă ca o reuniune a deșteptătorilor de idei, a distrugătorilor de valori, a zdrobitorilor de dogme, manifestând încă dorinţa de a ne face să devenim conștienţi de viaţa spulberată pe care o ducem cu toţii. Pictorul mexican José Clemente Orozco[175], în celebra lui pânză intitulată *Academie,* arată în mod sclipitor ce a devenit universitatea, iar nu mai puţin celebra *Pictură* (1946) a lui Francis Bacon[176] revelează cu brutalitate monstrul în care trăim și care trăiește în noi. Or, ceea ce este interesant în legătură cu această pânză, punctul ei de plecare a fost imaginea unei păsări, care, prin deformări succesive a ajuns să înfăţișeze ororile lumii noastre, exprimate atât de puternic, cu mult mai puternic decât în celebra *Guernica.* Dar acest mesaj, această viziune pe care ne-o transmit artiștii, este aproape întotdeauna pesimistă[177]. Literatura modernă este esenţialmente pesimistă, teatrul, indiferent dacă îi aparţine lui Genet[178] sau lui Arrabal[179], lui Dürrenmatt[180] sau lui Beckett, este disperat, pictura sau muzica sunt niște agresiuni de o violenţă ce nu cunoaşte vreo limită. Dar cel mai adesea discursul conţinut în aceste opere este în realitate mai mult un discurs politic decât unul despre societate. în

---

175 José Clemente Orozco (1883-1949) - pictor și caricaturist mexican, cunoscut pentru picturile sale murale cu subiect politic, (n. t.)

176 Francis Bacon (1909-1992) - pictor de origine irlandeză, autorul unei opere ce se caracterizează prin cruzime și violență, (n. t.)

177 O excelentă notiță ironică a lui Paul FABBA *(Le Monde,* noiembrie, 1965) sublinia că, în mod ciudat, literatura este aproape în unanimitate pesimistă, în timp ce lucrările economiștilor sunt remarcabil de optimiste. El punea față în față, printre altele, *1984* al lui ORWELL și raportul grupului "HORIZON 1985" sau celebrul raport Sommers. Și aș putea adaugă aici și cea mai mare parte a sociologilor, (n. a.)

178 Jean Genet (1910-1986) - prozator și dramaturg ale cărui opere explorează mediile interlope, abordează teme ca erotismul și homosexualitatea, (n. t.)

179 Fernando Arrabal (n. 1932) - poet, prozator și dramaturg spaniol, reprezentant al "teatrului absurdului", (n. t.)

180 Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) - prozator şi dramaturg elvețian, maestru al tragicomicului absurd. Autorul celebrei piese *Vizita bătrânei doamne* și al romanelor *Judecătorul și călăul* și *Pana de automobil,* (n. t.)

ciuda titlurilor lor filosofice, lucrările lui Esslin[181] *(Teatrul absurdului* și *Dincolo de absurd,* 1970) arată că în toate piesele, de la Brecht încoace, e vorba, înainte de orice, despre politică. La fel de bine la Frisch[182] ca la Günter Grass[183] sau la Havel[184]. Politică uneori disimulată în spatele fanteziei sau al erotismului. Aceeași analiză apare și la Jotterand[185] *(Noul teatru american,* 1970), indiferent dacă e vorba despre Living Theater[186] sau de Tennessee Williams[187] (în ciuda aparentului intimism al celui din urmă), de Albee[188] sau de Elia Kazan[189]: este vorba despre o punere în discuţie a societăţii *americane* ca atare, aşadar despre o contestaţie politică, despre un teatru care se adresează noilor forţe: „tineretul studios și negrii". Cât despre Sandier[190], eseul său *Teatru și luptă,* 1971 nu vrea să spună decât un singur lucru: că doar autorii cu intenţii revoluţionare au o oarecare valoare[191]. Din punctul de vedere al acestui militantism, Ionescu este pierdut. Dimpotrivă, Vauthier[192] este adus în prim-plan. Pe aceeași

---

181 Martin Esslin (1918-2002) - scriitor și critic englez de origine maghiară, creatorul noțiunii de "teatru al absurdului", (n. t.)

182 Max Frisch (1911-1991) - prozator și dramaturg elvețian, autorul piesei *Biedermann sau Incendiatorii,* (n. t.)

183 Günter Grass (1927-2015) - scriitor german, laureat al Premiului Nobel, autorul celebrului roman *Toba de tinichea,* (n. t.)

184 Václav Havel (1936-2011) - dramaturg, om politic și dizident ceh, ultimul președinte al Cehoslovaciei și primul președinte al Republicii Cehe. (n. t.)

185 Franck Jotterand (1923-2000) - scriitor și critic, autorul unui studiu despre teatrul modern american, (n. t.)

186 Companie de teatru americană înființată în 1947, promotoarea unui teatru experimental libertarian, (n. t.)

187 Tennessee Williams (1911-1983) - celebru dramaturg american, printre ale cărui creații majore se numără piesele *Menajeria de sticlă, Un tramvai numit dorință, Orfeu în infern, Dulcea pasăre a tinereții, Noaptea Iguanei.* (n. t.)

188 Edward Albee (1928-2016) - dramaturg american, autorul piesei *Cui îi e frică de Virginia Woolf?,* (n. t.)

189 Elia Kazan (1909-2003) - celebru cineast, regizor și dramaturg american, (n. t.)

190 Gilles Sandier (1923-1982) - scriitor, regizor și critic de teatru, (n. t.)

191 Un bun rezumat al ideologiei teatrului popular: cultură pentru toți, democrație culturală, lume mai bună, luptă politică, revoluție permanentă, sărbătoare, etc., cu toată orchestrația marilor orgi ale stângii, în *Arta de mase nu există.* (n. a.)

192 Jean Vauthier (1910-1992) - dramaturg avangardist, (n. t.)

linie, Peter Brook[193] nu oferă o explicaţie limpede. Teatrul ar trebui să fie un forum. El nu pretinde să acţioneze chiar asupra politicului, se situează între mit și anecdotă și, datorită inserţiilor politice, căută să ne facă a lua act de o realitate universală a omului. Toate acestea se pot spune și despre roman. Acesta nu este o operă vrednică de atenţie decât în măsura în care exprimă realitatea politică (în sensul larg) a epocii noastre, iar romancierul trebuie să stea „cu faţa la realitatea politică unde cel puţin se folosește un limbaj limpede” (Carpentier). Acest studiu este interesant, căci autorul respinge căutările obscure și formaliste: există un limbaj limpede, acela al istoriei înseși, care se creează în jurul artistului. Numai angajamentul politic îi permite romancierului să se adreseze poporului. Autorul constată, în același timp, că dacă subiectele de roman lipsesc în lumea occidentală, poţi găsi câte vrei în Vietnam sau printre palestinieni. Iar toţi marii artiștii sunt de partea cea bună din punct de vedere politic. Cu un admirabil optimism, Carpentier afirmă că, dacă, la rigoare, pot exista și angajamente greșite, acestea sunt totuși extrem de rare. După el, există puţini romancieri, pictori sau muzicieni de dreapta (care reprezintă, firește, partea cea proastă). Germania nazistă este neglijată și se trece cu ușurinţă peste Stalinism. Iar, ceea ce este cât se poate de remarcabil, o asemenea preocupare nu le aparţine doar artiștilor „cu mesaj”, adică acelora care o formulează explicit, ci și celor care se angajează în căutările formaliste cele mai abstracte, despre care vom vorbi în capitolul următor. Philippe Sollers[194] a fost un excelent militant de extremă stângă, deși în scrierile lui nu există nimic care să semene a propagandă[195].

Tot așa, pictura ilustrează un discurs politic. ˟S-a văzut asta cu ocazia marelui conflict de la Expoziţia 72

193 Peter Brook (n. 1925) - celebru regizor și om de teatru englez, (n. t.)

194 Philippe Sollers (n. 1936) - scriitor și teoretician, apropiat de gruparea Tel Quel. (n. t.)

195 înainte de retractarea lui Sollers, de altfel perfect explicabilă. Funcția ei rămâne aceeași, (n. a.)

care trebuia să reprezinte un bilanţ al picturii din ultimii doisprezece ani. Și ˟s-a văzut că tabloul tradiţional este confruntat cu obiectivismul și pictura critică, simplă ilustrare simbolică a unui discurs social sau politic. Și acești artiști au protestat până în pânzele albe atunci când guvernul a intenţionat să controleze expoziţia. Dar dacă vrei să faci politică, trebuie să te aștepţi ca guvernul să intervină... Acum putem constata deja rolul unei asemenea arte; am văzut că ea oglindește sistemul tehnicist. Dar despre ce vorbește ea? Despre *politică,* în sensul cel mai îngust. Și ne arată, în realitate, până la ce punct discursul politic înseamnă voalare, mistificare, ignorare în raport cu realul. El se încarcă [u o pasiune care este falsă pasiune și, în măsura în care se ia în serios proclamând un mesaj politic, arătă cât este de imposibil să iei politica în serios. Acest mesaj este întotdeauna, în mod necesar, de stânga. Dar această artă nu este doar purtătoarea unui adevăr politic, ea trebuie să fie pe deasupra și militantă. Ea trebuie să-l angajeze pe privitor sau pe ascultător într-o anumită direcţie, la o anumită acţiune[196]. Și încep să defileze atunci toţi termenii uzuali ai contestaţiei. Arta nu este demnă de acest nume decât dacă este contestaţie, proclamare a libertăţii totale (o temă ieșită direct din tehnicism: tehnica îţi permite să faci orice... dar încărcată aici cu conţinut ideologico-politic, libertate în raport cu puterea: ne întoarcem în 1789). Artiștii din 1970 puneau pe pânză Vietnamul, problema negrilor, Lumea a Treia, contestaţia tinerilor. Astăzi sunt la modă mediul și poluarea. Dar să fim atenţi: aceste teme nu sunt tratate în legătură cu dezvoltarea tehnicii: se rămâne la politică, iar

196 Trebuie de altfel să arătăm că această artă cu mesaj cunoaște două măsuri diferite: în țările unde domnește "liberalismul" democratic și republican mesajele revoluționare urlă: sunt directe, zguduitoare și proclamă necesitatea de a se da cu toate de pământ. Dar artistul este prudent: în țările cu dictatură de dreapta sau stânga mesajul devine abstract, simbolic și adesea indescifrabil. Astfel Papies va întrebuința materiale și culori sărace pentru a simboliza sărăcia simbolică a poporului oprimat de dictatura lui Franco, va picta un tablou în roșu și negru pentru a denunța sângele și moartea provocate de dictatură, etc. Dar acest limbaj simbolic este atât de obscur încât nimeni, nici poliția, nici poporul, nu înțelege nimic. Mesajul doar a descărcat conștiința pictorului! Prudența este mama siguranței: aceasta este deviza artiștilor moderni cu mesaj, (n. a.)

dacă există o degradare a mediului, este, evident, numai vina lui Giscard. Indiferent de obiectul contestaţiei, important este mai întâi să se conteste, apoi să se facă din asta o problemă de ordin politic, în virtutea veneratului și niciodată criticatului principiu că totul este politică. Echipa spaniolă Cronica face din denunţul politic (la modul ironic) esenţa artei sale. Bineînţeles, contestaţia ia de asemenea forma transgresării și a „sacrilegiului”. O artă care nu e purtătoare de sacrilegiu n-are nicio valoare.

Ceea ce distinge „povestirile imorale” de un banal porno este intenţia de sacrilegiu, adică politicul. Atunci, odată cu transgresarea noi asistăm la un fenomen semnificativ de recurenţă, care subliniază caracterul învechit al acestei arte în vogă. Incapabilă să cunoască realul, ea transmite o interpretare politică iluzorie a acestuia și ne invită să repetăm revoluţiile din 1789 sau 1917. Cézanne, Van Gogh, Gauguin[197], au avut conștiinţa transgresării efectuate, transgresare a culturii din epoca lor. La fel și primii poeţi blestemaţi. Bineînţeles, se poate spune că Baudelaire a fost un poet blestemat în raport cu un anumit mediu, mercantil și burghez, dar rămânea un aristocrat în mediul intelectualităţii pariziene. Se poate și trebuie să se spună de asemenea că transgresarea efectuată de Cézanne și ceilalţi era doar reflexul, transpus în opera de artă, al transgresării, mult mai fundamentale efectuate de tehnică în aceeași epocă în privinţa tuturor credinţelor, a tuturor structurilor, a tuturor tradiţiilor și, de asemenea, a culturii înseși. Să păstrăm, totuși, grandoarea acestor înaintași. Dar de atunci ˝s-a ajuns la concluzia că nu poate exista o artă demnă de acest nume fără transgresare, fără insulte, fără violenţă. Nu mai există nimic de transgresat? Tabuurile morale și culturale au fost de mult abolite? Corpul social ˝s-a dezagregat fără împotrivire? Nu contează! Vom *mima* transgresarea. Ne vom preface că întâlnim niște balauri care păzesc comorile libertăţii pentru a avea onoarea de a-i înfrunta. Vom proclama sus și tare existenţa odioasă a limitelor, a

197 Paul Gauguin (1848-1903) - mare pictor postimpresionist. (n. t.)

tabuurilor, a interdicţiilor, pentru a ne putea erija în niște eroi transgresatori. Și, procedând astfel, artistul îşi trișează publicul, evocând monștri și interdicţii care au aparţinut altor epoci, dar cărora le afirmă actualitatea pentru a apărea drept eroi. Importantă este transgresarea. Nu contează a ce. Ceea ce ne conduce către o artă șovăielnică, care îşi schimbă necontenit obiectivul și stilul și care îşi trimite săgeţile către ţinte obscure. Provocarea însoţește, desigur, transgresarea și contestaţia. Consumatorul trebuie implicat „în procesul dinamic al actului creator”. Mai cu seamă expresionismul, apoi toate formele noii arte, au fost violente și agresive. Este vorba, pe de o parte, de a se sfida tendinţele conservatoare sau reacţionare ale receptorului, de a-l împinge să se demaște, astfel că, făcând asta, el va eșua în ridicol, va deveni un obiect al deriziunii și al dispreţului, somat să abandoneze această poziţie de nesusţinut, iar, pe de altă parte, de a-i provoca angajamentul, participarea. Se creează confuzie, cultivându-se insuportabilul, absurdul, deriziunea, principiul „totul este permis”, vulgaritatea. Se face o sculptură pentru a provoca, un film pentru a provoca… Așa face de pildă Niki de Saint-Phalle[198], cu filmul său *Daddy,* care nu este, firește, decât unul dintre miile care se ridică împotriva tatălui, dar destul de demonstrativ. Provocarea se realizează atacând omul în zonele lui cele mai secrete, cele mai rezervate, în ceea ce se credea că mai are valoare, că mai este pur, că mai este just… Dar denunţul politic sparge abcesul și nu mai putem, evident, înţelege afecţiunea dintre un tată și fiica lui decât sub aspectul incestului. Dacă n-ar fi existat provocare, dacă nu ˇs-ar fi scuipat în obrazul spectatorului, această producţie n-ar fi fost nici măcar menţionată. Dar după ce am înghiţit sute de provocări cinematografice, teatrale, picturale, evident că suntem blindaţi, dar și puţin dezintegraţi. în această situaţie de amorfism, de anomie, de mitridatizare e nevoie aşadar tot timpul de provocări din ce în ce mai violente, de

198 Niki de Saint-Phalle (1930-2002) - plasticiană de avangardă. (n. t.)

o supralicitare, ca și în privinţa transgresării. Această artă așa-zis revoluţionară este în realitate doar un act de supralicitare. Iar atunci este adevărat că arta ar putea fi doar *ocazia* de a se da expresie unor conţinuturi revoluţionare. Astfel, pentru unii Expoziţia 1972 n-a însemnat decât locul unor manifestaţii contestatare. Asta corespunde de altfel cu ideea happeningului, care ia locul oricărei creaţii durabile și repetabile. Dar acest „mereu mai mult” al unei asemenea transgresări necontenite, care îşi pierde sensul, e o luptă împotriva unor reguli absente sau a unor tabuuri fictive, conduce, ca urmare a pierderii sensului, la nonsens și la un fel de negare a oricărei posibilităţi a operei, la disoluţie. Există o legătură directă între ansamblul „contestare-transgresareprotest-sacrilegiu-provocare” și disoluţia rezultatului acestora. Disoluţie implicată în absenţa opreliștilor cu care se pretinde că artistul ar avea de luptat. „Tânăra pictură” refuză prin Parmentier[199] sau Toroni[200], să participe la toate expoziţiile, la toate saloanele, care sunt, obligatoriu, „gadgeturi”. Pentru a nu putea fi recuperată, opera trebuie să fie pur negativă de exemplu, o gaură într-o fotografie sau într-o reproducere – oricum cele care triumfă sunt Non-Arta, A-Literatura. Și atunci obsesia artistului extrem e să nege tot[201]. Să nege nu doar societatea, regimul, arta, ci și pe sine însuși, iar în cele din urmă omul. O negaţie totală care bineînţeles nu-și poate găsi expresia decât în suicid, atunci când e luată în serios, iar, dacă nu, într-o comedie, căci o asemenea negaţie este echivalentul acceptării totale. Dar, în sfârșit, oricum am judeca lucrurile, vom da peste curentul care exprimă integral deruta tuturor artiștilor actuali (cf. Michèle Delaunay, *La ronde droite,* 1974) în neputinţa lor de a discerne realitatea pe care vor ˇs-o conteste. Neînţelegerea a mers

199 Michel Parmentier (1938-2000) - pictor minimalist, unul dintre cofondatorii grupului BMPT. (n. t.)

200 Niele Toroni (n. 1937) - pictor minimalist, (n. r.)

201 Actul artistic prin excelență va fi astfel acela de a-i trimite artistului (Malraux) un vas cu vopsea (roșie) și apoi de a promova acel act prin fotografii la Beaubourg (februarie 1977). (n. a.)

atât de departe, încât tehnica și posibilităţile ei au fost invocate pentru a contesta ordinea stabilită. Așa este și cu aparatul video și calculatorul, care au fost considerate „revoluţionare”. Ne găsim în prezenţa unei confuzii perfecte care constă în faptul că nu se știe încotro să se îndrepte contestaţia: dacă e vorba de o societate în care cultura este difuzată de sus, de o centralizare arbitrară și bazată pe voinţa perversă a câtorva politicieni, dacă e vorba să se lupte împotriva „ideilor clasei dominante”, împotriva exploatării omului de către om, împotriva unei culturi moștenite – totul este perfect. E adevărat că tehnica video poate contracara sistemul oficial de informaţii și permite (Rubin[202] o spune explicit în *Do it)* să se facă *propagandă.* Este adevărat că ea poate constitui o alternativă la televiziune… Dar pe de o parte este vorba doar de o simplă fortificare a tehnicii, iar, pe de altă parte, ne putem culca pe o ureche. Pentru a distruge cu adevărat elementele structurale menţionate mai sus, este suficient dacă lăsăm progresul tehnic în voia lui. Nu e necesar să ne amestecăm. Acelea fac parte cu siguranţă din stocul elementelor tradiţionale ale societăţii (pozitive sau negative) care vor dispărea în mod necesar prin simplul joc al mijloacelor tehnice. Pentru asta nu e nevoie nici de artiști revoluţionari, nici de artă cu mesaj. Dar pentru a te aventura să destructurez! sistemul tehnicist care condiţionează arta modernă ar trebui alte mijloace decât transgresarea și tehnica video!

Opera este purtătoarea unui mesaj[203]. Da, dar trăim într-o societate a nonsensului, iar opera de artă trebuie să reflecte nonsensul. Mesajul revoluţionar este nonsens sau nonsensul este revoluţionar? Trăim într-o societate din care a dispărut simbolizarea, iar artistul o caută disperat.

---

202 Jerry Rubin (1938-1994) - militant libertarian și antimilitarist american, unul dintre fondatorii mișcării Hippy, (n. t.)

203 Cei care aduc un veritabil mesaj sunt cei care nu pretind că fac asta. Admirabilul André Masson știe ce spune în desenele sale “automatice”. El n-are nevoie să facă teorie, să explice, el *este.* Are un substrat filosofic și artistic atât de profund încât nu trebuie să-și bată capul întrebuinţând vorbele mari ale mesajelor politico-revoluționare; pictura lui vorbește în suficientă măsură, (n. a.)

El nu mai poate, nu mai poate deloc, să folosească un limbaj direct, să istorisească o povestire. E obligat să se exprime indirect. Nu poate nici să picteze realul, deoarece știe că nu există niciun real. Nu poate să picteze decât o refracţie. Dar ce ˟s-a întâmplat cu mesajul? Este limpede? Este accesibil? Ne aflăm într-o societate în care totul este recuperat; la limită doar non-opera, instantaneul nu se pot recupera. Dar acestea sunt purtătoarele unui mesaj? Și adresat cui? Prin urmare avem de-a face cu un act revoluţionar *în sine...* Iată întrebările de care orice artist contemporan conștient se izbește inevitabil. Și iată o serie de tentative de a răspunde la ele, dar care oscilează toate în jurul a doi mari poli. Pe de o parte, arta este privită ca expresia cea mai înaltă a societăţii și, în consecinţă, punerea ei în discuţie echivalează cu punerea în discuţie a societăţii care a generat-o. Nu este necesar să avem o artă revoluţionară: contestaţia se instituie în interiorul artei în sine, arta este cea care trebuie distrusă și în felul acesta societatea va fi dezasamblată la rândul ei. O anti-artă este prin esenţa ei revoluţionară, pentru că scoate la vedere adevărata mistificare. Deci artistul revoluţionar nu poate să producă decât anti-artă sau non-artă și, făcând asta, atacă societatea la temeliile ei. Această interpretare neglijează un singur aspect: în această societate arta nu este decât un spectacol și, contestând-o, faci doar să denaturezi spectacolul. La celălalt pol, apare convingerea că arta nu poate exprima decât nonsensul, deoarece societatea actuală este lipsită în totalitate de sens[204]. Când arta nu are niciun sens, nu reprezintă nimic, nu spune nimic, atunci ea este în totalitate arta societăţii actuale; și, tocmai prin aceasta, cea care face să se poată lua act de caracterul real al acestei societăţi. Muzica exasperantă, dezintegratoare nu este decât expresia exasperării și

204 Când Tinguely utilizează elemente mecanice recuperate de la automobilele vechi sau din altă parte, pentru a-și construi mașinile, mașini care, evident, nu semnifică nimic, poate pretinde că vrea să înfățișeze absurditatea lumii industriale, dar această lume industrială îi poate răspunde că el este cel absurd. Sau poate pretinde că introduce poezia în utilitarismul mașinilor; iar în acest caz el nu face decât ceea ce burghezia a pretins mereu de la artă: să fie un supliment poetic gratuit, de care te poți lipsi, dar care este, oricum, subordonat Tehnicii, (n. a.)

dezintegrării noastre interioare. Când ajungem să nu mai putem suporta nici muzica, nici cinematograful, nici teatrul modern, trebuie să înţelegem că cea care în întregul ei a devenit de nesuportat este societatea. Astfel mesajul este tocmai nonsensul. Nonsensul dezvăluie adevăratul sens al lumii în care trăim. Iar arta îşi îndeplinește acum rolul de a demistifica și a denunţa[205]. Această artă este în totalitatea ei o negaţie a subiectului, a autorului, a creatorului (a conștiinţei) ca producător al sensul lumii. Artistul transmite acest mesaj, căci, în mai mare măsură decât oricine altcineva, el este un producător de sens și un subiect creator; or, dacă nu-și poate asuma această vocaţie este pentru că societatea, în întregul ei, interzice și sterilizează *orice* creare de sens. Aceasta a fost una dintre lecţiile marii experienţe a lui Bob Wilson[206] *Ka Mountain and Guardenia Terrace à Chiras.* Nu se întâmplă nimic, nu se înţelege aproape nimic. Totul este tăcere, concentrare, dansuri, *imbroglio* al scenelor, figuraţie prea voit simbolică, nonsens evident al feţelor, refuz de a explica imaginile, pentru a face ca finalmente să ţâșnească din ele tocmai sensul… Tăcerea și bâiguielile devin acte revoluţionare într-o societate în care totul beneficiază de explicaţii prea ample, o societate a informaţiilor asurzitoare, a unui prea-plin al discursurilor, dar din care sensul a dispărut. Sunt aceeași tăcere, aceleași bâiguieli pe care Tapies[207] le vrea purtătoarele mesajului revoluţionar: „Sunt tentat să ascult direct tăcerea… simbolismul pulberii, al cenușii, al pământului, al solidarităţii care se naște atunci când percepem că diferenţa, care ne separă pe noi unii de alţii, este aceeași

---

205 Pentru a nu exista nicio confuzie, precizez că prezint aici discursul artiștilor revoluționari și nu pe al meu. Eu cred, din contră, că e vorba de o falsă devoalare care nu este decât un mecanism de compensație și o demistificare perfect mistificatoare, (n. a.)

206 Robert Wilson (n. 1941) - om de teatru și regizor experimentalist american, (n. t.)

207^Antoni Tapies (1923-2012) - pictor, sculptor și teoretician spaniol avangardist, (n. t.)

care separă două bre de nisip”[208]. Iar când artistul se folosește de materialele cele mai ordinare, pentru ca, prin tăcerea estetică a acestora, să-i prezinte amatorului un alt mesaj, el săvârșește un act revoluţionar: dacă se folosește de paie pentru a-și realiza „operele”, este pentru a-l face pe privitor să înţeleagă că „mai sunt pe lume culcușuri de paie și că artistul le poartă mai mult interes decât paturilor zeilor sau trimișilor lor sau ale acelora dintre bogaţi care îi adoră”. Materialele trebuie aşadar să ateste opţiunile revoluţionare ale artistului. Tot așa, teatrul care ar putea alege tăcerea absolută, se decide, dacă dorește, să fie purtătorul unui mesaj autentic pentru absenţa textului. Max Frisch (autorul lui Bidermann), cel care fusese numit moștenitorul lui Brecht, nu mai crede decât în „teatrul fără text” (mergând mult mai departe decât commedia del arte: „Problema primordială este de a-i permite clasei non-dominante să-și creeze propriul spectacol, în loc să imite spectacolul stăpânilor săi, așa cum îl îndeamnă limbajul… Pentru ca poporul să se sustragă presiunii care vine din partea moștenirii scrise și a naturalismului psihologic trebuie să se treacă prin teatrul de stradă sau de subsol, prin experienţe mimice, prin spectacole participative ca acelea ale lui Ranconi[209], Chaikin[210], Gregory… Teatrul nu mai poate să servească decât la eliberarea forţelor revoltei la modul erotic sau la readucerea în prim-plan a realităţilor fizice ale vieţii…” (interviu al lui Frisch în *Le Monde,* 1971). în raport cu aceste afirmaţii, atitudinea lui Albee

208 A se vedea remarcabila carte a lui Antoni TAPIÉS, *Practica artei,* 1974. Arta lui Tapiés este expresia ideală a obsesiei materiei, a puterii sugestive a materialelor și a forței lor de simulacre - lemn uzat, textile degradate, pământ brun, gudron, paie răsucite... „Tapiés a început să picteze mai mult cu materiale decât cu culori, materiale care sunt în întregime naturale se transformă în obiecte, în lucruri concrete și reale. Un tablou de Tapiés combinat cu scările lui - reale sau simulate - cu caprele, albiile de spălat, pălăriile, marile lui X-uri și urmele lui de corpuri, este o punere în scenă a lucrurilor și a spațiului care le înconjoară, de unde actorii - prezenți și absenți în același timp - tocmai au dispărut.” (J. MICHEL) Dar acest lirism al materiei reprezintă - în ciuda aparenței lui de noutate - privirea nostalgică a artistului îndreptată către un trecut defunct: materia nu mai există în specificitatea ei ca urmare a demersului tehnicist, trebuie conservată, înnobilată și prezentată de acum înainte în opera de artă, ca o martoră inconștientă a unui paradis pierdut... (n. a.)

209 Luca Ranconi (1933-2015) - actor și regizor italian, (n. t.)

210 Joseph Chaikin (1935-2003) - regizor, actor și pedagog american, (n. t.)

pare reacţionară, atunci când el persistă la ideea de autor, de operă, de text și continuă să se refere la rolul actorului, al regizorului și al autorului de text. Desigur, „piesele bune” se ridică împotriva situaţiei existente, exprimă protestul, mânia, revolta contra ordinii sociale: aşadar au un mesaj revoluţionar, căci „orice artă serioasă vrea să transforme lumea, conștiinţa publicului, pe oameni înșiși”, dar purtătorul acestui mesaj este autorul. E poziţia artistică revoluţionară a avangardei. Astăzi, dispariţia textului (terorist) și a autorului (purtătorul obligatoriu al ideologiei dominante) este mesagera revoluţiei. Nu se pune problema de a ști dacă regizorii sau actorii nu sunt cumva și ei purtători ai ideologiei burgheze… de ce doar autorul… iar aici avem un răspuns embrionar: fiind[ɔ limbajul este terorist prin natura lui. Când piesa e alcătuită din jocuri de lumini, din gesturi și contorsiuni, din acuplări și bâiguieli et[., este sigur că, de vreme ce limbajul a dispărut, întreaga moștenire culturală și toate cătușele ideologice pe care le conţine acesta dispar de asemenea? în definitiv toate aceste gesturi, aceste răbufniri, aceste mime nu sunt oare purtătoarele aceleiași ideologii? Se face dragoste pe scenă, foarte bine. Dar poziţiile și tehnicile nu sunt cele stabilite de o tehnică burgheză? De acum înainte nu se mai pune problema de a ști dacă „poporul” (cel adevărat, nu poporul reprezentat de studenţi și de câţiva sindicaliști) vine la un asemenea teatru și îl apreciază, extrăgând din el indiferent ce ca pe o priză de conștiinţă revoluţionară. Orice ˟s-ar ști despre asta, chiar dacă sfârșitul sfârșitului mesajului revoluţionar este pânza complet albă a pictorului, tăcerea totală a compozitorului sau a autorului dramatic, materia brută plantată în faţa noastră de sculptor, în jurul lor se trăncănește enorm: se dau explicaţii în legătură cu ce a vrut creatorul să facă. De zece ani ne confruntăm cu o nesfârșită vorbărie a artiștilor despre intenţiile, ideile, proclamaţiile lor. Altfel spus, opera de artă este ilizibilă, incomprehensibilă, la limită nici măcar nu există și totuși trebuie să i se explice publicului ceea ce se întâmplă, ceea ce semnifică toate acestea.

Desigur, pictorii resping cu oroare pictarea unui subiect, toată lumea știe că trebuie neglijată „istorioara”, povestea, romanele și piesele de teatru nu au menirea să povestească o aventură cu început, mijloc și sfârșit… nu… dar, cu toate acestea, „istorioara” se găsește alături. Altă dată, dedesubtul tabloului aveaţi o „legendă”: Belerophon ridicat la cer de calul înaripat, et[. Acum „legenda” nu mai este inscripţionată pe ramă[211]. Oricum, ea ar fi prea lungă! Căci intenţia artistului este exprimată în discursuri, interviuri, articole și chiar cărţi (P. Klee, Tapies) în care explică ce au vrut să facă. Opera de artă este atât de puţin operă de artă (firește!) încât nimeni n-ar percepe-o ca atare de la prima vedere. Am întrebuinţat paie, pentru că… dacă vedeţi niște dungi albe și negre, e pentru că… teatrul meu e o bâiguială care exprimă… Trebuie explicat pe larg *alături* că nonsensul este sensul nonsensului societăţii… că lumea muzicii concrete este lumea zgomotelor care ne excedează… Dar, cât timp rămâneau la nivel teoretic, toate acestea prezentau un anumit interes. Apoi, în prezenţa „noilor opere de artă” puteai să-ţi baţi mult și bine capul pentru a descoperi în ele ceva „interesant” (oroare, iată ce cuvânt mi-a venit sub condei, dovadă că nu m-am detașat de ideologia burgheză! Căci se înţelege de la sine că interesantul e detestabil: arta trebuie să vă angajeze într-o acţiune revoluţionară și nu să vă trezească vreun interes!). Iar atunci când ajungem la explicaţiile autorilor descoperim un nivel consternant. Avem un mesaj de o sărăcie, de o lipsă de interes totală! Adorno pune diagnosticul: „Debilitate mintală”. Și mărturisesc că asta m-a frapat cel mai mult, când am citit aproape în întregime puzderia de interviuri, articole și cărţi ale autorilor care îşi explică opera și mesajul. Chiar și la cei din partea cărora

211 Totuși… uitați-vă cum titlurile marilor abstracționiști se constituie în discurs: *Natură moartă* vie, *Mașina ciripitoare* (KLEE), *Scheletul lui Ahile* (ARMAN), *Destinul animalelor* (MARC), *Regele, regina înconjurați de nuduri rapide* (DUCHAMP) și nenumăratele titluri enigmatice și fascinante ale lui Picasso. Există așadar un “subiect”! (în sensul picturii cu subiect) (n. a.)

te așteptai la mai mult. Godard[212], Beckett, Robbe-Grillet[213], etc. Există două mari orientări. De o parte o acumulare ermetică de termeni preluaţi din ştiinţele umaniste (imitându-i pe Lacan[214] sau pe Derrida[215]). De altă parte, o vorbărie de stânga derizorie pur și simplu, de o consternantă banalitate, care nu depășește „mesajul" dezolant al sfârșitului filmelor lui Chaplin de după *Dictatorul...* Acești artiști apar semicultivaţi, incapabili de o gândire originală, incapabili să-și dea seama ce îi determină, ejaculând clișee cu o seriozitate imperturbabilă, inconștienţi de conformismul lor desăvârșit faţă de o ideologie depășită, de totala lor inadecvare la lumea reală în care trăim (B. B. Chereau, J. Ivens)... Și-ţi vorbesc cu gravitate despre clase, luptă de clasă, ideologie dominantă, uciderea tatălui, represiune, libertate sexuală... *Leצ Nanas* de Niki de Saint-Phaal „reprezintă femeia triumfătoare al cărei cap este neobișnuit de mic și ale cărei atribute specific feminine sunt amplificate până la aberant". Niki de Saint-Phaal emite adevărul esenţial că femeia este ultima colonizatoare a pământului. în timp ce Tinguely vorbește cu seriozitate despre momentul când puterea va fi preluată de calculatoare. Formule și reflecţii de o banalitate, de o lipsă de seriozitate, de profunzime, de originalitate, de specificitate de-a dreptul năucitoare! Suntem copleșiţi cu o flecăreală interminabilă, pompoasă și plină de autosatisfacţie a tuturor acestor artiști care se laudă cu profunzimea operei lor. Această artă nu se poate afișa ca atare decât voalându-și cu grijă așa-zisul mesaj, pentru că din momentul în care acesta ar deveni explicit, toţi și-ar da, vai, seama, că este inexistent sau imbecil. Și, în

212 Jean-Luc Godard (n. 1930) - regizor, scenarist și critic de film, unul din inițiatorii curentului "La Nouvelle Vague", (n. t.)

213 Alain Robbe-Grillet (1922-2008) - romancier și teoretician, reprezentant de seamă al noului Roman francez, (n. t.)

214 Jacques Lacan (1901-1981) - psihanalist preocupat de relația dintre subconștient și limbaj, (n. t.)

215 Jacques Derrida (1930-2004) - filosof poststructuralist, întemeietorul deconstructivismului. (n. t.)

consecinţă, mă văd obligat să mă întorc de aici la opera însăși; din moment ce asta e ceea ce vrea să spună, ea nu prezintă, strict vorbind, nicio importanţă. în felul acesta nulitatea „mesajului" explicitat ne permite să punem la îndoială validitatea operei. Dar nu doar mesajul politic apare ridicol, la fel se întâmplă și cu mesajul spiritual sau filosofic. Explicaţiile lui Stockhausen[216] (Le *Monde,* iulie 1977) sunt o asemenea ţesătură de locuri comune perfect depășite încât nici nu știi dacă chiar trebuie să-i asculţi cu adevărat muzica! Lucifer activând în uzine, Arhanghelul Mihail în chip de medic, binele ştiinţific, substanţa subatomică asociată cu Hristos, explicaţia muzicală a zodiacului, spirala vieţii, istoria spirală a conștiinţei și, finalmente, abandonarea pământului în favoarea cosmosului, deoarece „insula noastră" este prea copleșită de probleme absurde. Rămâi stupefiat dinaintea relaţiei dintre o asemenea știinţă muzicală și o asemenea nulitate a gândirii.

Dacă luăm în considerare teatrul absurdului sau al deriziunii, regăsim acolo poncifurile criticii celei mai fade: falimentul iubirii și al prieteniei, absenţa comunicării, domnia terorismului, sadismul și ubuescul. De câte ori trebuie să tot spunem că Jarry[217] era uluitor, dar că repetarea la nesfârșit a acestui mesaj este pur și simplu ridicolă. Și Beckett, Arrabal, Adamov, aveau totuși efectiv o anumită gândire, chiar dacă ea nu era decât reflexul tehnicizării. Urmașii lor sunt reduși la bâiguieli, la apelul politic adresat unui public cucerit dinainte de o cauză atât de nobilă.

Aceeași incredibilă slăbiciune o constatăm la cele mai multe happeninguri: când ni se spune cu mândrie că în acest univers conformist, unde indivizii se izolează și se supun, arta consistă în crearea evenimentului, suntem cuprinși de respect. Dar când ni se menţionează drept

---

216 Karlheinz Stockhausen (1928-2007) - compozitor german, preocupat de muzica electronică, serială, spațială și de aleatorismul muzical, (n. t.)

217 Alfred Jarry (1873-1907) - scriitor, important precursor al "teatrului absurdului", creatorul personajului grotesc Ubu. (n. t.)

evenimente: plimbarea unui individ cu părul confecţionat din benzi de hârtie, așezarea unei duzini de ouă la o intrare cu invitaţia de a le mânca sau a le sparge, solicitarea adresată unor necunoscuţi de a-și strânge mâinile pentru a fi fotografiaţi, deversarea de spumă pe un bulevard parizian, suntem la nivelul glumelor studenţești sau a celor din săptămâna Nebunilor. Ceea ce evidenţiază divorţul total dintre pretenţiile, vanitatea de necrezut, fanfaronada discursului și stupiditatea realizărilor.

O asemenea operă nu constituie expresia artei. Nu înseamnă nimic, nici în privinţa mesajului, nici în privinţa formei. Ascunde, în spatele unui ermetism care te obligă să o crezi profundă, un ou de Paște confecţionat din carton. Ea exprimă realitatea unui estetism (oficial repudiat, dar singurul care iese triumfător din această afacere!), o absenţă aproape totală a gândirii și bănuiesc că, atunci când îşi explică mesajul într-un limbaj ermetic, artistul uzează de un ermetism de gradul al doilea, pentru a ascunde și mai bine sărăcia acestui mesaj. Dacă îl veţi traduce într-un limbaj comprehensibil (ceea ce, adevărat, este o operaţie terorizantă), veţi vedea că nu rămâne nimic. Iată, să-l luăm de exemplu, pe unul dintre predecesorii acestor artiști: Henry Miller[218]. Veţi găsi la el toate locurile comune: critica banală a societăţii (a mașinilor, a banului, a ororii cotidianului), credinţa că societatea este rea pentru că îl împiedică pe artist să trăiască și să se exprime, ideologia grandilocventă cu privire la artist și la artă, opoziţia dintre artist și fariseu (burghez, bineînţeles!), idealul artistului solitar pus faţă în faţă cu lumea care îl repudiază, convingerea că lumea poate fi transformată. Dar ce slăbiciune nutrește autorul pentru Statele Unite, a căror diversitate îi permite să descopere o natură adevărată și niște oameni adevăraţi! La Miller vedem cum defilează toată ideologia americană: ideologia omului, a sudului, Rama-Krishna și Vive Kananda, America este o mare ţară graţie marilor săi

218 Henry Miller (1891-1980) - romancier american, cunoscut pentru romanele sale autobiografice în care abundă scenele erotice îndrăznețe, (n. t.)

oameni, pictori și muzicieni… o acumulare prodigioasă de locuri comune, voalată sub îndrăznelile „pornografice” și sub falsa autenticitate, dată de prezenţa iluzorie a omului care vorbește… Iar acesta a fost strămoșul unei întregi generaţii de scriitori, de poeţi, de pictori. Dar ce avea oare să le transmită? Sau, altfel spus, expresiile artistice purtătoare ale unui mesaj (revoluţionar) mi se pare că se caracterizează prin înspăimântătoarea banalitate a ceea ce pretind că vor să împărtășească, prin caracterul pur propagandistic al operelor care sunt pe înţelesul tuturor și accesibile efectiv „poporului” (pură propagandă, din moment ce e vorba ca oamenii să fie angajaţi într-o anume direcţie și convinși de adevăr, după ce eroarea și minciuna au fost dezvăluite) și, în cele din urmă, prin totala lor inadecvare la realităţile timpului nostru. Autorii lor vorbesc și gândesc conform unor analize depășite, valabile pentru antepenultima perioadă istorică[219]. Mesajul lor este dinainte sterilizat de mediul tehnic în care sunt obligaţi să se exprime și de care sunt *total* inconștienţi, dacă facem abstracţie de nivelul cel mai superficial (mecanizarea oamenilor, oroarea de roboţi, et[.). în măsura în care sunt revoluţionari doar în raport cu o situaţie falsă, în raport cu niște false probleme, mesajul lor este, pe de o parte, făcut inofensiv de adevărata putere, pe care nu o atacă (atacă burghezul, capitalistul, dar nu tehnicianul, situându-se la nivelul politic și nu la acela al primatului tehnicii), iar, pe de altă parte, contribuie la voalarea situaţiei reale, aşadar cei mai exaltaţi dintre acești revoluţionari sunt de fapt contrarevoluţionari. Ei atacă ideologia burgheză, morala tradiţională și familia… dar asta se potrivea în 1880. Astăzi o asemenea atitudine este pur și simplu ridicolă. în felul acesta, pretinșii revoluţionari ascund totodată

219 Am precizat pe larg în două dintre studiile mele despre revoluție că am aici în vedere artiștii, intelectualii și revoluționarii din lumea *occidentală,* din Europa și Statele Unite. Când pictorii, romancierii, dramaturgii, cineaștii din America Latină critică în operele lor dominația burgheziei și imperialismul american, ei au evident dreptate, iar mesajul lor este efectiv revoluționar, în *raport cu situația în care se găsesc,* dar eroarea și minciuna apar atunci când aceste opere sunt raportate la Europa, pentru a fi făcuți să credem că aceasta este problema revoluționară în sine, valabilă și aici! V. J. ELLUL, *Autopsia revoluției,* 1969, *De la revoluție la revoltă,* 1971. (n.a.).

condiţionarea impusă de sistemul tehnicist, în care de altfel au de împlinit și ei o funcţie importantă, enormitatea și caracterul cotidian al mijloacelor tehnice. Și când pretind că o prezintă în filme ca *Alphaville* sau *Pâinea verde,* conţinutul acestora este atât de delirant încât e imposibil să vedem în el o punerea în discuţie serioasă a situaţiei reale din societatea actuală.

Nu trebuie să neglijăm însă încă o orientare a noii arte. Vedem dezvoltându-se, în teatru, în roman, în pictură o artă a oribilului. Oroare a descrierilor, oroare a situaţiilor, oroare a grimaselor, oroare a culorilor, dezarticulare, inumanitate sub toate formele posibile, reducţie a omului la un lucru, tortură, abjecţie. Suntem saturaţi de atâta oroare. Ne-am întâlnit deja cu ceea ce, dacă nu se dorește o scuză, este totuși o justificare: „Din moment ce lumea în care trăim este oribilă, de ce să n-o înfăţișăm ca atare? De ce să cultivăm o artă a bucuriei, albastră și trandafirie, idilică, din moment ce în jurul nostru totul este negru și atroce?” Artistul este martorul timpului său. Fie. Să remarcăm însă mai întâi că el trebuie să privească acest timp sub toate aspectele: mai există pilde admirabile de devotament, vieţi fericite, iubiri împlinite, eforturi politice fericite, speranţe vii. Dar artistul nostru nu vrea să le vadă. Iar dacă totuși vreunul dintre ei o face este dispreţuit, socotit exponentul culturii burgheze și romantice. Dar să trecem peste asta. Nu e important. Căci în realitate marea temă e alta: „Descriind oroarea unei situaţii, îl împingem pe om să se elibereze de ea, îl ducem la revoltă, provocăm o reacţie salvatoare. Vede sclavia la care este condamnat de domnia banului și e gata să intre în luptă împotriva capitalismului. Vede tortura și va refuza să ia parte la orice acţiune de represiune...” Acesta este aspectul revoluţionar al reprezentării ororii, care are întotdeauna chipul dușmanului care trebuie combătut. Dar eu cred că această teză este în totalitate falsă și trebuie, dimpotrivă, răsturnată. în contextul societăţii tehniciste, omul, format în conformitate cu caracterul acestei societăţi, nu are nicio reacţie pozitivă în

faţa ororii. Slab, și adesea inconștient, trăiește într-o situaţie penibilă: deodată o vede proiectată brusc în faţa lui, dusă la extrem, devenită înfricoșătoare și i se spune: „lată-ţi condiţia!”. O trăiește ca pe un fel de greutate ce îl apasă, îi este înfăţișată ca o fatalitate absolută. Nu se revoltă, e cuprins de disperare, de nevroză, predispus către suicid. Pentru ca reprezentarea oribilului să aibă o altă semnificaţie, e nevoie de o cultură, de un ansamblu social, religios, de exemplu, prin care situaţia să poată fi depășită și care să facă din concentrarea ororii un ritual de purificare. Doar acolo unde există o purificare posibilă, graţie unei puteri referenţiale independente, se poate vorbi despre depășirea situaţiei. Când Evul Mediu înfăţișa, către sfârșitul lui, Triumfurile Morţii, nu se putea vorbi despre oribil, căci acestea se raportau la înviere. Moartea putea fi privită în faţă, căci ea fusese învinsă de înviere. Or, Revoluţia (cu majusculă!) nu poate îndeplini acest rol, pentru că ea îl raportează pe om doar la el însuși, iar oricine este copleșit de această oroare poate constata doar neputinţa lui absolută de a-și schimba situaţia. Tehnica l-a deprins pe om să fie doar jucăria puterilor obiective și iată că îi sunt dezvăluite ca fiind înfricoșătoare; nu rămâne decât cu frica și cu dorinţa de a fugi din faţa acestui spectacol „militant”. Și asta cu atât mai mult cu cât, în timp ce omul din secolul al XIV-lea știa că moartea a fost învinsă de înviere, cel al secolului XX știe că Revoluţia a fost pretutindeni învinsă. Există un contrasens îngrozitor, determinat de situaţia artistului, în ceea ce privește semnificatul noii arte. Reprezentarea omului nu este aici un ritual de purificare, de exorcizare, un catharis. O asemenea artă nu face decât să confirme neputinţa omului și dominaţia ireversibilă a răului. Iar această artă nu reprezintă o tensiune spre depășire: este, dimpotrivă, o închidere complementară. Să se depășească ce? Când, *graţie perfecţiunii mijloacelor tehnice în artă* s-a făcut din această reprezentare a oribilului un absolut de nedepășit. Să se depășească în care direcţie? Căci pictorul ororii nu vrea să exprime altceva decât oroarea, nu indică nicio cale,

nicio ieșire. Strigătul este în pustiu. Orbul este singurul văzător. Toate acestea nu pot decât că conducă omul la supunere. O reprezentaţie cu *EI Présidente* nu-l poate convinge pe spectator decât să accepte servil dictatura. Și cu cât ea este mai monstruoasă, mai absurdă, mai delirantă, omul începe să se facă mai mic, mai puţin vizibil, cât mai puţin sesizabil. Să nu existi este singura soluţie, singura ieșire, din moment ce atrocele domină lumea și o domină atât de bine, încât arta nu mai poate să exprime nimic altceva. Această artă, destructurată din cauza structurării tehnice a societăţii, refugiindu-se în ceea ce i se pare că este sustras tehnicii, pentru o vreme erotismul, încă în și mai mare măsură oribilul, *dublează* și completează – prin reprezentarea ei – oroarea pe care omul poate ˇs-o trăiască spontan, iar acesta este astfel deposedat de această artă de ceea ce ar fi putut constitui totuși, la nivelul lui precar – o posibilitate de a trăi.

III. COMUNIONALUL

y n sfârșit, arta cu mesaj este un mijloc de propagandă. I Iar unul din aspectele cele mai interesante în această privinţă este aspectul său comunional. Ea încetează să mai aibă un autor și niște spectatori, un producător și niște consumatori. Trebuie suprimată distanţa care există între public și opere. Arta trebuie să însemne apropiere, comuniune, creaţie colectivă. Unii evocă teatrul grecesc (pe tema căruia se romantizează mult. Dar nu teatrul era cel ce dădea naștere comuniunii: aceasta exista deja în cetate și teatrul nu făcea decât să exprime un sentiment pe care îl nutrea toată lumea...). Pictorul pune la dispoziţia publicului un spaţiu alb, pe care poate să se exprime oricine. Cei care vin la Vincennes, la Cartoucherie[220] (ca să nu spun spectatorii) sunt chemaţi să participe direct la defilări și la cântecele revoluţionare. în timp ce alţii sunt supuși de „actori" atingerilor, mângâierilor, solicitărilor... iar la Living[221] este trecută de

220 Cartoucherie - fostă fabrică de praf de pușcă și armament din Vincennes, transformată în spațiu dedicat manifestărilor teatrale, (n. t.)

221 Living Theatre - mișcare teatrală libertariană creata în SUA în 1947 de Judith

la unii la alţii o bucată de pâine, care simbolizează comuniunea dintre toţi participanţii. Poetul vă pune la dispoziţie texte care pot fi recompuse după regula jocului de go (Z de Roubaud[222]) sau versuri care pot fi combinate după placul oricui (*Un milion de poeme* de Queneau[223]). Până și arhitectura încetează să mai fie un produs gata făcut de arhitect pentru oameni. Trebuie ca aceștia să aibă posibilitatea de a-și modifica apartamentele, să schimbe locul pereţilor, et[., amenajându-și spaţiul după dorinţa lor. Mai mult chiar, Ricardo Bofill[224], împreună cu Atelierul de Arhitectură din Barcelona pretinde să atragă „lumea" la elaborarea planurilor marilor ansambluri pe care intenţionează să le construiască. Nu se știe însă exact cine e „lumea" consultată, nici cum se efectuează această consultare. De fapt, oamenii sunt consultaţi *după,* când li se cere avizul și aprecierile în legătură cu posibilităţile de viaţă pe care le oferă aceste ansambluri. Comuniune. Participare.

Una dintre formele comunialului este evident grija de a se asigura participarea publicului, a consumatorului, care trebuie să devină, din simplu receptor, participant la creaţie și creator la rândul lui. Este limpede că nu ni se mai propune acum o operă terminată, ci doar un început care urmează să fie continuat. în teatru, de exemplu, spectatorii sunt invitaţi să asiste la o repetiţie fără text; astfel la Celula de creare a unui teatru deschis (1978) aceștia au creat piesa, dându-și părerea și aducându-și sugestiile. Desigur, în felul acesta toate artele ajung să-i livreze publicului lucrări neterminate: o trăsătură de penel, o fărâmă de materie în stare aproape brută și iată o pictură sau o sculptură; privitorul este solicitat să facă efortul de a le adăuga ceea ce le lipsește... Victorie, el nu

---

Malina și Julian Beck. (n. t.)

222 Jacques Roubaud (n. 1932) - poet, prozator și matematician, preocupat de poezia asistată de calculator, (n. t.)

223 Raymond Queneau (1903-1976) - poet, romancier și eseist de avangardă, cofondatoral grupului experimentalist Oulipo. (n. t.)

224 Ricardo Bofill (n. 1939) - arhitect spaniol care a întemeiat în 1963 Atelierul de Arhitectură ce îi poartă numele, (n. t.)

mai este, prin urmare, pasiv!

Activitate creatoare a celui care fusese altă dată un locuitor, un consumator, un ascultător în stare de pasivitate. Sunt indicate aparatele tehnice care oferă posibilităţi admirabile pentru o asemenea creaţie. Artistul nu mai este decât un animator, conducătorul jocului. „Arta secolului al XIX-lea pretindea o anumită empatie… aşadar o intervenţie activă și creativă a privitorului… o conștiinţă mai temporală a fiinţei și a acţiunii: valorile posibilului mai curând decât fiinţa împlinită și supusă normelor… dintr-un câmp pictural deschis structurilor dinamice pot apărea categorii imprevizibile” (Delevoy). Ceea ce îi înrudește pe Brâncuși și Oldenburg[225] este faptul că fiecare dintre ei solicită participarea privitorului. Acesta îşi vede oglindirea pe suprafaţa lustruită a unei sculpturi de Brâncuși și are impresia că i-a penetrat forma. Iar uneori opera de artă are nevoie, pentru a se manifesta, ca spectatorul să apese pe niște manete sau să fie instalat pe o planșă mobilă. în ceea ce privește teatrul, din moment ce relaţiile sociale și-au pierdut caracterul uman și valoarea, nu se mai pune problema de a le *reprezenta,* ci de a se crea între spectatori și actori, raporturi sociale noi, inovate pe loc, aşadar autentice. Noul teatru este un teatru participativ, care, înainte de toate, stabilește o comunicare. Nu mai e vorba de un teatru care să te pună pe gânduri, ca pe vremea lui Sartre[226] și a lui Camus[227]. Nici care să transmită un mesaj oarecum indirect, prin intermediul emoţiilor pe care le traversezi în calitate de privitor sau al imaginilor pe care le percepi chiar dacă nu le înţelegi ca la Beckett sau în filmele lui Buñuel[228]. Este vorba de a se da

225 Claes Oldenburg (n. 1929) - sculptor american de origine suedeză, cunoscut pentru instalațiile sale monumentale, (n. t.)

226 Jean-Paul Sartre (1905-1980) - filosof și scriitor existențialist. Autorul lucrării filosofice *Ființa și Neantul,* al romanului *Greața* și al unor piese de teatru ca *Muștele, Cu ușile închise, Sechestrații din Altona,* (n. t.)

227 Albert Camus (1913-1960) - scriitor și filosof existențialist. Autorul eseurilor *Mitul lui Sisif* și *Omul revoltat,* al romanelor *Străinul, Ciuma, Căderea,* al pieselor de teatru *Caligula* și *Neînțelegerea,* (n. t.)

228 Luis Bunuel (1900-1983) - celebru regizor de film spaniol, printre ale cărui creații se numără *Câinele andaluz, Viridiana, Jurnalul unei cameriste, Frumoasa zilei,*

fiinţă, de a se suprima complet distanţa dintre spectacol și spectator. Pentru a se lupta împotriva societăţii spectacolului, nu se mai practică distanţarea prin temă, atât de dragă lui Brecht, ci, dimpotrivă, toţi participanţii, actorii dar și spectatorii, sunt luaţi de același val, vechile lor roluri dispar, devin cu toţii actanţi care ajung la o exaltare, la o meditaţie, la o dăruire reciprocă și comunională. Livingul vrea să agreseze spectatorul, dar pretinde că această agresiune este de fapt o contra-agresiune, răspunsul dat celei a publicităţii mass mediilor. „Spectatorul e transformat el însuși într-un obiect pentru a fi introdus în piesă în calitate de subiect.[229]

Este adevărat că se poate desemna aproape orice drept participare creativă a publicului, în lipsa unei separaţii între artist și public: nu l-am auzit la televiziune, în septembrie 1976, pe unul dintre directorii Centrului Beaubourg declarând că e de ajuns ca publicul să se plimbe prin galeriile centrului pentru a exista participare și creaţie? Faptul că publicul defilează printr-un muzeu considerat în sine un eveniment artistic și o participare a tuturor la crearea operei de artă! Doar era evident. Trebuia să-ţi treacă prin cap!

Teatrul pretinde să recreeze o comuniune care să fie viaţa însăși. Iar această pretenţie este dusă la extrem în cadrul „ritualurilor de contra-cultură" sau al undergroundului. Acolo factorul comunional este foarte puternic. Dar intrăm în domeniul unei comuniuni fabricate prin procedee tehnice: viteză, halucinaţii, droguri, muzică dată la maximum, lumini stroboscopice… în mod special muzica pop a pretins că poate realiza comuniunea și cu siguranţă că marile adunări de la Wight, Wootistock, et[. i-au permis-

Farmecul discret al burgheziei, (n. t.)

229 Dimpotrivă, numeroase inițiative destinate "să dea cuvântul celor interesați" sunt în întregime pozitive, cu condiția ca totul să nu fie condiționat de mașină sau de animatorul grupului, ca la Beaubourg. Dar există efectiv experiențe autentice și, tocmai de aceea, puțin cunoscute. Astfel manifestările teatrale muncitorești de la Montbéliard sau sărbătorile Carnavalului și cele de Sfântul Ioan își reiau caracterul de serbări populare de tip nou, nestereotipizate, cu o expresie teatrală foarte studiată, bine pregătită (nici vorbă de spontaneitate!), dar nu plecând de la un text, ci de la viața de zi cu zi, ceea ce face ca gesturile și subînțelesurile să fie imediat înțelese de public, în perfectă conivență cu "actorii" (care nu sunt profesioniști), (n. a.)

o. De altfel – comuniune într-o implacabilă singurătate. Muzica pop a fost o muzică de comuniune și, așa cum ˟s-a spus, atunci arta reprezenta un fel de punct de pornire pentru transformarea moravurilor, a vieţii sociale, a gândirii politice și religioase[230]. Ea a preluat ștafeta prin 1963 de la „Rollul Alb” al lui Presley. A fost muzica tinerilor care se doreau „în afară”. O comunitate care se opunea societăţii adulţilor, societăţii de consum. Iar muzica era mijlocul care le atesta poziţia. Producea o mistică și părea să anunţe marea mutaţie antitehnicistă. Această muzică, cu sunetele sale sfâșietoare, poseda o putere de penetrare unică. Dar – un alt factor esenţial era o muzică lipsită de perspectivă, un fel de plasmă în care te scăldai și puteai avea impresia că emană dintr-o luare de poziţie plină de o incoerenţă și o spontaneitate nelimitate, ceea ce îi dădea acestei muzici o putere de integrare totală, căci toţi participanţii trăiau în același timp aceeași spontaneitate incoerentă și li se părea că acesta le aparţine și o exprimă, căci toţi vibrau la același diapazon al instinctului și al intuiţiei, în improvizaţia la care participau toţi și care era evenimentul creat. Era descoperit un nou stil de viaţă. Fără îndoială, lumea se putea îngrijora de succesele, care produceau miliardari, ale trupelor Beatles, Rolling Stones sau ale lui Bob Dylan. Dar acestea păreau neînsemnate faţă de autenticitatea și spontaneitatea care fuseseră regăsite, faţă de conjuncţia fericită între un mesaj profund, exprimând o realitate, o muzică ce provoca stări de extaz mistice și comuniune, o mulţime de tineri gata să slăbească hăţurile pentru a dobândi o viaţă spirituală și liberă. Artă imediat accesibilă poporului, opusă culturii și muzicii savante, Expresie a speranţelor, a eșecurilor, a îndoielilor legate de viaţă, reflex al marilor răsturnări din epoca noastră. Aspiraţie către o libertate absolută (libertate, libertate a lui Richie Havens[231] și a atâtor altora), cântece despre Vietnam și

230 Cf. de exemplu, Albert RAISNER, *Aventura pop,* 1974. (n. a.)

231 Richie Havens (1941-2013) - compozitor și chitarist american. El a fost actul de deschidere la festivalul de la Woodstock, (n. r.)

împotriva tuturor războaielor. Căutare a unui absolut. „Nu contează ce altceva…” Nu e vorba câtuși de puţin de a nega sau minimaliza acest mare elan, nici de a constata că a fost un foc de paie… ˇS-a vorbit adesea, avându-se în vedere ce ˇs-a întâmplat ulterior, despre recuperare. Mișcarea pop a devenit o afacere rentabilă. Show-bussines-ul, producătorii de discuri au profitat de acest entuziasm. Marile adunări vor fi urmate de asaltul publicitar al hiturilor și al pieselor de succes. Idolii de microsillon au luat locul star-sistemului. Comuniunile frăţești ˇs-au transformat în concerte unde vin amatori pe alese, deoarece preţurile sunt ridicate. Underground-ul face parte din orizontul firesc al omului mijlociu, cultivat de *Paris Matſh* și de televiziune. în 1970 lipsea spiritul afacerist. Dar nu această comercializare și banalizare ne interesează aici. în realitate ea era perfect previzibilă și fără intervenţia capitalismului. Pentru că muzica pop are niște caracteristici precise, cum sunt, printre altele, ritmul binar și influenţa hotărâtoare a instrumentaţiei electronice. Electrificarea ghitarei, apoi a pianului, constituie factorul decisiv. Ele au modificat sensibilitatea acustică a ascultătorului și propensiunile stilistice ale muzicienilor. „Ghitara echipată a solicitat scurte inflexiuni pe porţiunile tonurilor” în timp ce puterea copleșitoare a muzicii anula orice individualitate și reflexivitate (L. Maison[232]). Altfel spus, muzica pop este în primul rând un produs al tehnicii. Și suntem astfel în prezenţa unui fenomen care trebuie remarcat: căutarea evaziunii, a contestaţiei care se dorește radicală, dar care se integrează în sistemul tehnicist pentru că nu se poate manifesta decât prin intermediul tehnicii. Or, acest mediu este de o sută de mii de ori mai important decât mesajul transmis. Comuniunea astfel creată (reală) este una dintre expresiile societăţii tehniciste. Acest fapt este și mai evident în pictura pop, care, înverșunându-se împotriva produselor lumii industriale, utilizează, pentru a o contesta, toate elementele noi pe care i le pun la dispoziţie

232 Lucien Maison (1926-2017) - filosof, sociolog, scriitor și critic muzical, (n. t.)

procedeele cele mai moderne. Este același veșnic recurs invocat pentru crearea unei culturi participative, în jurul unei practici cum este cea legată de întrebuinţarea mijloacelor video. Se pretinde că vor fi aboliţi spectatorii pasivi, pentru a se ajunge la „oameni vii" care urmează să creeze în comuniune, creaţia dând naștere astfel comunităţii. Practica imaginii magnetice, care poate fi ștearsă și utilizată de indiferent cine, care ar putea să modifice relaţiile și să permită realizarea unei co-umanităţi. Va fi vorba de a produce și de a prezenta imagini noi, care ne privesc însă. Și se subliniază că centrul atenţiei trebuie să se schimbe: interesul nu mai e îndreptat către operă (care e tranzitorie), nici către obiectul ei, ci către procesul de producţie, care devine el însuși nu un produs, ci un lucru trăit. Altfel spus, acest proces de producţie, care este tehnica însăși, devine echivalentul trăitului; așa e în cazul „dripingului" vopsea prelinsă pe pânză de pe o pensulă care nu o atinge, la Pollock[233]. Procesul, acţiunea permit o întâlnire autentică, „o turnare pe parcursul căreia experimentatorii *trăiesc* această utopie elaborând-o activ *(experiment-acţiune)*, apoi banda va fi proiectată în faţa acelorași persoane care elaborează nu mai puţin activ interpretarea lor asupra celor ce ˟s-au petrecut pentru a merge încă și mai departe cu utopia și cu concretizarea acesteia *(interpret-acţiune)*" (Willener[234], *Milliard*). Toate acestea sunt extrem de interesante, arătându-ne că și în cazul populului funcţionează un mecanism similar: tehnica produce o comuniune și o cultură populară. Astfel toată această tendinţă aspiră spre comunionalul care permite regăsirea autenticităţii umanului și care se înalţă ca un protest împotriva lumii acesteia (și bineînţeles împotriva tehnicizării ei), dar arta care rezultă din ea exprimă în realitate tehnica însăși, este determinată, definită de ea.

233 Jackson Pollock (1912-1956) - pictor american, reprezentant al expresionismului abstract. Creatorul picturii gestuale (action painting) și al tehnicii drip (aplicarea culorii prin picurare sau scurgere), (n. t.)

234 Alfred Willener și Guy Milliard - co-autori a cărţii *Video-ul și societatea virtuală,* 1974. (n. r.)

Căci trebuie să fim conștienţi că tehnica este producătoare directă de comunional. Inutil de amintit comuniunea care se realizează între tehnicienii care urmează aceleași practici. Fraternitatea piloţilor de avion din primele generaţii sau astăzi fraternitatea cavalerilor negri ai motocicletelor. Tehnica este creatoarea societăţii spectacolului, iar aceasta este esenţialmente comunională! Debord a arătat-o minunat de bine analizând procesul de integrare în acest spectacol; în același timp însă comunionalul neîntemeiat pe o comunicare autentică este caracteristic procesului tehnic care elaborează „o putere absolută în interiorul unui sistem de limbaj fără răspuns” și cred că, pe aceeași linie, puteam reaminti utopia lui MȻ˟Luhan întemeiată în întregime pe comunitatea mondială realizată prin televiziune. Indivizii participă la ea foarte intens, deoarece televiziunea este un medium rece. Se afirmă că telespectatorul este izolat, solitar, hipnotizat de micul ecran și, într-un anumit sens, este adevărat. El nu relaţionează cu cei care sunt, fizic, alături de el. Dar intră în comuniune cu milioane de inși, printr-o participare de profunzime; televiziunea îi angajează pe oameni, mai profund decât oricând altă dată unii faţă de alţii. „Marile întreprinderi americane au trebuit să-și redefinească scopurile și imaginea în direcţia unei participări mai largi și a unui angajament mai mare al publicului lor”. „Copiii noștri de zece ani, care urmăresc MAD[235]-ul cu interes, ne arată că imaginea de televiziune a scos cultura americană din faza ei de consum”, pentru că televiziunea produce, prin natura ei o imagine a lumii nebunească și ridicolă. în același timp, produsul, oricare ar fi el (mesaj politic, operă artistică, produs comercializat prin publicitate) contează cu atât mai puţin cu cât crește participarea publicului. Această participare reprezintă fenomenul major. Televiziunea vă acaparează. Vă captivează. Trebuie să fiţi fie în ea, fie cu ea” (aşadar formulele „în”[236] sunt create de televiziune). Se știe că MȻ˟Luhan îşi fundamentează

235 Canal de televiziune american

236 Din engl. ”to be in” - a fi la modă, popular la momentul respectiv, (n. r.)

analiza pe implicarea necesară a spectatorului în raport cu televiziunea.

Spectatorul e bombardat cu impulsuri luminoase. Imaginea TV este săracă în date. Nu este o imagine fixă, ci un contur mereu în formare pe care îl schiţează fasciculul catodic. Această imagine este formată din trei milioane de puncte pe secundă, un mozaic imposibil de înregistrat ca atare, spectatorul reţine doar câteva duzini pentru a-și compune propria imagine, face un fel de alegere inconștientă și o compoziţie mereu reînnoită. Această imagine TV ne obligă să „completăm" blancurile tramei. „Tinerii care au la activ zece ani de televiziune au contactat natural o impˇcrioasă deprindere de participare în profunzime, care face să pară ireale, lipsite de sens și anemice obiectivele îndepărtate și imaginare ale culturii curente. Ceea ce mozaicul de la televiziune îi învaţă pe tineri este participarea deplină la un „acum" totalizator în afara căruia nu există nimic. Schimbarea de atitudine nu depinde câtuși de puţin de conţinutul programelor… Copilul care se uită la televizor visează la participare și nu-și dorește pentru viitor o slujbă specializată. Ceea ce îşi dorește este un rol, un angajament de profunzime faţă de societatea lui" (MCˇLuhan). Oricare ar fi criticile aduse teoriilor lui MCˇLuhan și ideologiei „marelui sat" mondial realizat prin comunicare directă, el a văzut perfect caracterul participativ al televiziunii care se situează în mișcarea comunionantă a tehnicilor. Astfel, nu numai că putem afirma că comunionalul preconizat în arta modernă nu este posibil decât datorită mijloacelor tehnice (ceea ce am arătat deja), ci, mai mult decât atât, că sistemul tehnicist este cel care, sub diverse forme, implică și angajează formele comunionale de relaţie. Există un fel de producţie mecanică de comunionant[237]; și astfel arta care

237 Bineînțeles, raportarea la societate este în realitate inconștientă și involuntară: foarte edificatoare în această privință a fost ancheta din *Le Monde* (începută în iulie 1975) despre real și realism printre realizatorii TV. Rămâi stupefiat de pretențiile intelectuale, de ignorarea realității, de incapacitatea de a se depăși dezbaterea tradițională despre realism a acestor realizatori. Totul disimulat în spatele unui amplu discurs parafilosofic lipsit de consistență. Niciunul dintre ei nu părea să înțeleagă că, chiar prin natura ei, televiziunea e dependentă de realitatea tehnicistă, (n. a.)

se pretinde purtătoare de comuniune nu este decât un simplu reflex a ceea ce produce sistemul tehnicist și de care, pe deasupra, acesta are nevoie pentru a funcţiona și a fi tolerabil. De aceea Charbonneau poate să demonstreze în ce mare măsură proclamarea comuniunii sau a participării de către această artă este o înșelătorie. „Culturile tradiţionale erau, înainte de orice, participare, în timp ce a noastră e doar plăcere. Dacă această plăcere este estetică sau grosolan senzuală rămâne pe un plan secund... Această cultură organizată este ameninţată mereu de monotonie. Ea este decuplată de la inepuizabilele revărsări de energie ale naturii. în timp ce lasă să se multiplice loviturile de stat estetice care se anulează una pe cealaltă, ea împiedică germinarea lentă a formelor în care se exprimă viaţa oamenilor. în locul nenumăratelor societăţi ale căror stiluri se interferează, multiplicându-și combinaţiile posibile, mai rămâne doar una: și nu eclectismul este cel care colecţionează și refuză în același timp arta societăţilor moarte, care ar putea să înlocuiască sinteza spontană”. Dar tocmai asta pretinde că face spontaneismul comunional. El pretinde că restituie posibilitatea unei noi revărsări și reconstituirea societăţii pe cale estetică. Sărbătoarea stradală, animaţia culturală – toată această mișcare nu există decât pentru a ne permite să suportăm în continuare realitatea tehnicistă, care devine ireală și pentru a compensa frustrarea tuturor solitudinilor și sclaviilor matematice. Dar arta rămâne fie și îndeplinind o asemenea funcţie – tributară și în același timp despărţită de societate, este – ca în cele mai bune timpuri ale luxului burghez – suplimentul sufletesc care ţi se vinde la un preţ accesibil.

IV. LUDISMUL COMPENSATOR

n cadrul mecanismelor de compensare produse de 1 sistem intră în cele din urmă și jocul[238]. Arta devine un joc, o invitaţie la joc și la sărbătoare. E denunţată absenţa din

238 Trebuie să semnalăm că ludismul îmbracă în arta modernă două aspecte total diferite: unul este cel al ludismului compensatoriu, o reacție împotriva sistemului. Celălalt - despre care vom vorbi în capitolul următor - este ludismul gratuit, o expresie a sistemului, (n. a.)

societatea noastră a sărbătorii. Acest ludism, care e justificat, evident, pornindu-se de la Huizinga[239], este de aceeași natură ca și tendinţa comunională. Regăsim aici întoarcerea la intuitiv, spontaneismul, iraţionalul pur. Firește, happeningul e parte a acestui ludism, este un protest împotriva raţionalismului, a previzibilului, a calculelor din viaţa noastră modernă. E vorba să te pui în situaţii neprevăzute, contrar obiceiului pe care l-am dobândit de a ne plasa mereu în situaţii în care știm totdeauna ce avem de făcut și am învăţat să le facem faţă. Happeningul este situaţia imposibilă, ridicolă, în care ești pus pe neașteptate și fiecare e nevoit să dea un răspuns. El activează instinctul de apărare, prudenţa, creează angoasă și nesiguranţă, dă de gândit. Tot așa, asistăm la un nou romantism, al imaginarului, al actului inutil, al sentimentalismului, al intuiţiei. Louis Kahn, unul dintre cei mai mari arhitecţi americani ai anilor ⁋60, caută să se plaseze „la început” din toate punctele de vedere. Să faci ca și cum n-ar mai fi existat niciodată vreo școală sau vreun spital, să privești totul cu un ochi nou, ceea ce nu se poate realiza decât prin intuiţie. Aceleași idei le găsim la Bissière[240] în ceea ce privește pictura: „Mâna înaintează în necunoscut... nimic nu pregătește tabloul... ne găsim în domeniul spontaneismului pur”. Și prin urmare nimic nu poate să explice tabloul! Pictura este inexplicabilă. Nu există nicio preocupare pentru o descriere. Se poate considera că această pictură este un joc. Dar, așa cum vom vedea, este un joc tragic. Una dintre marile orientări ale jocului este refuzul raţionalului, al organizării, al planificării, al tehnicii înseși. Mulţi artiști au repetat cuvintele unuia dintre maeștrii Bauhausului[241]: „Omul pleacă din locurile în care pătrunde mașina”. Arhitectul refuză construcţia vilei sub influenţa mașinii. Trebuie mai

239 Johan Huizinga (1872-1945) - istoric, profesor și eseist olandez, autorul cărții *Homo Ludens,* (1938). (n. r.)

240 Roger Bissière (1886-1964) - pictor non-figurativ, aparținând Noii Școli pariziene, (n. t.)

241 Mișcare artistică inițiată în 1919 la Weimar de arhitectul german Walter Gropius, (n. t.)

mult loc, mai mult spaţiu pentru a respira, pentru a te juca. în arhitectură, jocul va fi unul dintre elementele importante readuse în actualitate de Bofill, iar pop art-ul a fost de asemenea în mare măsură un joc. Această artă n-are nevoie nici de conţinut, nici de semnificaţie, ea este destinată să compenseze frustrările pe care le provoacă civilizaţia și societatea actuală. Tot ce este reprimat aiurea se exprimă metaforic prin artă. Deoarece cultura actuală este represivă, arta trebuie să producă o contra-cultură liberă. Iar aceasta se exprimă cel mai bine prin joc. Trebuie să fie reprodusă experienţa brută. Să te angajezi în paradoxuri provocatoare. Toate acestea presupun un anumit „informalism", iar, într-o oarecare măsură, pop art-ul însuși, în ciuda rigorii sale, nu transmite nicio informaţie, nu comunică nimic, se mărginește să producă senzaţii. Formele sunt instabile și aranjate în joacă, cuvintele se ciocnesc într-o manieră neobișnuită, pictura devine pur gestuală. Trebuie captat aleatoriul, irecuperabilul. Trebuie să ne jucăm ca animalele tinere și să producem artă jucându-ne în felul acesta. Atunci când te joci, înţelegi că nu e nimic de înţeles. Doar acţionezi după dorinţa sau pentru plăcerea ta. Deoarece în societatea noastră nu există nici joc, nici sărbătoare, una dintre vocaţiile artei îi redă omului această dimensiune. Dar pe deasupra ludismul și sărbătoarea constituie o afirmare revoluţionară. Ele pun în discuţie societatea. Căci societatea noastră este făurită în vederea seriozităţii, a eficienţei, a oportunului și a introduce aici neprevăzutul sărbătorii, al artei, înseamnă a pune în discuţie totul. Și astfel descoperim caracterul oarecum tragic al acestei arte, care se dorește un joc. Dar ea este, în același timp, expresia unei voinţe revoluţionare. Va fi prin urmare tensionată, iar sărbătorea pe care o propune – dedată excesului. Arta modernă vă invită să veniţi la joacă și sărbătoare cu privirea răutăcioasă, cu insulta pe buze, cu dispreţul pe faţă și cu glasul dramatic. Dacă nu vreţi să intraţi în joc sunteţi un josnic burghez reacţionar. Jocul este un act serios. în *Proiect de revoluţie la New York,*

Robbe-Grillet[242] ne propune un joc cu cărţi măsluite, căruia nu-i cunoaşte nimeni regulile dinainte. Și asta se întâmplă cu zeci de romane moderne. Și, cu siguranţă, Niki de Sant-Phaal și Tinguely consideră că producţia lor intră în categoria jocului. Mașini-sculpturi însufleţite de tresăriri mecanice sau păpuși gigantice... Jucării exuberante. Prin festivalul de la Avignon, care devine un iarmaroc imens, o paradă estetico-populară, prin acest joc pe care îl joacă artistul și la care este convocată toată suflarea, căci este vorba despre un joc popular, îşi găsește expresie „libertatea”. Manifestări precum Festivalul de la Avignon (după 1972) sunt tipice în ceea ce privește căutarea unui comunional tragic, deoarece este efemer. Iluzia că se dă glas unei revolte, că se pregătește o revoluţie, că se contestă radical *(nu se știe* exact ce), o importanţă ce vine, dincolo de modă, din dorinţa puternică de schimbare și din disperare – dar toate acestea sunt în esenţă atât de ideologizate și atât de puţin vii încât se reduc la o agitaţie corpusculară și nu-ţi oferă decât posibilitatea de a fugi acoperindu-ţi faţa. Jocul ia locul libertăţii; tot așa și cu mijloacele video. Cu videoul puteţi face ce vreţi, puteţi exprima orice. Dar acesta este un joc, pe parcursul căruia omul este de fapt pus în valoare de aparatura tehnică. Să nu uităm de efectul video-ului asupra celor care devin modele și actori: ei se joacă, dar o fac pentru că sunt proiectaţi pe un ecran, devin persoane importante, subiecte, vedete. Libertatea ne vine acum din partea mașinii și, ca în toate cazurile de felul acesta, această libertate se dobândește în schimbul unui rol și al unei dependenţe ascunse. în măsura în care jocul e gratuit, el ne angajează, involuntar, în direcţia estetismului. Romanul american ˇs-a împotmolit în estetism, pentru că a vrut să fie doar joc pur, fără a se preocupa de problemele sociale,

242 Alain Robbe-Grillet (1922-2008) - scriitor și producător de filme francez, considerat «șef al noului roman francez», (n. r.)

et[. Truman Capote[243], Salinger[244], Updike[245] sunt semnificativi în această privinţă. Dar vom vorbi despre estetism în capitolul următor. Acum e suficient să luăm act de locul care reunește, într-un anumit stadiu, jocul și estetismul. în cele din urmă, jocul ne introduce într-un decor, el nu e viaţa reală, iar ludismul caută de fapt, în afara situaţiilor neprevăzute, să restituie un decor. Nu putem interpreta altfel stăruinţa de a se picta pereţii, palisadele, stâlpii. Pereţii pictaţi la Paris de pictori celebri (César de exemplu), dar de asemenea de copii, de studenţi, de grupuri pasionate de frescă care primesc autorizaţia să picteze și să ilustreze zidurile sunt expresia unui asemenea decor-joc. La Hale, de-a lungul unei palisade pe care elevii de la o școală primară au pictat flori, păsări și fluturi. Pereţi pe care sunt pulverizate cu suflătorul contururile unor resturi de automobil devenite elemente de decor… Dar toate acestea, ce pot să fie, desigur, expresii artistice (dar ce nu e azi luat drept formă artistică?) care exprimă un joc și se bucură de popularitate nu sunt în realitate decât un decor. Happeningul va dura două ore. Sigur, se poate spune că nu e rău să te joci două ore. Dar nu avem de a face decât cu o distanţare de realitate, cu o paranteză, încă o dată, cu o compensaţie. Iar când jocul ni se propune în felul acesta, nu trebuie să uităm că arta a fost privită astfel în secolul al XIX-lea de *burghezie.* Florile de fontă adăugate drept decoraţiuni batozei M˟A˟C ˟Cormick! Dar ce altceva sunt pereţii pictaţi și decoraţi din Paris? Ce e nou aici în raport cu această viziune absolut dihotomică? Necesităţile plastice, estetice, vin să completeze, pe calea compensaţiei, realul riguros și dificil de absorbit ca atare. La 1900 Art Nouveau o făcuse deja. I ˟s-a reproșat că „a deversat inutilul în ornament și a travestit utilul în capricii”, dar e tocmai ceea ce ne

243 Truman Capote (1924-1984) - prozator american, autorul romanelor *Mic dejun la Tiffany, Alte glasuri, alte încăperi, Cu sânge rece.* (n. t.)

244 J. D. Salinger (1919-2010) - scriitor american, cunoscut datorită romanului său *De veghe în lanul de secară* și a volumului *Nouă povestiri,* (n. t.)

245 John Updike (1932-2009) - poet, prozator și eseist american, autorul ciclului de romane *Rabbit,* (n. t.)

propune jocul modern din artă. ˇS-a spus atunci că Art Nouveau era „o paranteză dedicată estetismului”, era o eroare: estetismul a fost reacţia compensatorie vizavi de dezvoltarea societăţii industriale resimţită ca intolerabilă. Și tot așa, pereţii pictaţi reprezintă un protest împotriva cenușiului, a anonimatului, a identicului, irizarea unei false realităţi, pentru a ne face ˇs-o uităm pe cealaltă. *Reţea aeriană* de M. Butor, operă scrisă special pentru radio, este tipică pentru acest joc care acoperă cu ilustraţii și compensează realul. Trebuia reconstituită fidel o aparenţă de viaţă (urmărindu-se evoluţia unui cuplu în timpul unei călătorii cu avionul la Nouméa, cu toate complexităţile ridicate de viaţă), dar cu mijloace total artificiale, destinate unor auditori care nu vor trăi niciodată ceea ce li ˇs-a oferit să asculte într-o manieră admirabil de realistă; o dată în plus, arta ne permite să trăim prin intermediari și devine un bluf uriaș. Ne împiedică să vedem realul arătându-ni-l. Dar arătându-ne un real iluzoriu, reconstruit, funcţionând ca un joc. Amuzându-ne. Dar în timpul recreaţiei elevul uită de ore. Aceasta este semnificaţia ludismului compensatoriu. Și atunci trebuie să luăm act de dubla lui dimensiune. înainte de toate, el reprezintă o compensaţie. Așadar nu există decât în raport cu tehnica însăși. Jocul se definește prin orientare, impactul cu tehnica îl diversifică în funcţie de frustrările provocate de tehnică. Așadar nu poate schimba societatea, în ciuda pretenţiilor sale contestatare. Jocul nu contestă nimic. E un divertisment. O evadare în irecuperabil. Se crede câștigător, pentru că, cel puţin, transformând arta în joc, a făcut-o irecuperabilă. Desigur, nu e nevoie de ea. Nu a inventat un posibil nou, reprezintă refuzul singurului posibil real. Nu este o adevărată punere în discuţie critică, deoarece această activitate ludică poate fi suportată, tolerată la infinit, căci nu afectează sistemul. Reacţiile pe care le poate produce sunt de tip epidermic, simplă iritare a persoanelor care nu sunt pe aceeași lungime de undă… și asta e tot. Jucaţi-vă, jucaţi-vă de a ce vreţi voi, de-a muzica, de-a pictura, de-a teatrul, în vremea asta betonul

continuă să-și vadă de treabă. Cei care se joacă au iluzia libertăţii pe durata jocului. Și în măsura în care toţi oamenii resimt nevoia de joc (nu vorbim de jocurile de la Bursă!) ei îndeplinesc o funcţie utilă într-o societate din care jocul este absent. Ea e pregătită să-i tolereze și chiar să-i acopere cu onoruri. Marii jucători, ca Tinguely, César și Mathieu[246] nu se bucură oare cu prisosinţă de favoarea celui mai tehnicist dintre guverne? Tehnocraţii sunt convinși că ludismul estetic este indispensabil și sunt dispuși să-l favorizeze. în timp ce jocul, retransmis de MMC îi conferă, la un doilea grad, spectatorului intensul sentiment al libertăţii care domnește în societatea noastră. Puteţi face orice: un sit-in[247] în Concorde sau să pictaţi pereţii. Dar jocul acesta mai are și o altă faţă: arta ludică este din ce în ce mai separată de real. Pentru a regăsi „viaţa” (în detrimentul mașinii), practicanţii ei, evadează pur și simplu din realitatea socială, pretinzând însă în același timp că rămân revoluţionari. Dar este vorba despre un revoluţionarism redundant și locvace, care atestă doar neputinţa de a înfrunta efectiv realul. Se face o frescă împotriva imp˚erialismului american din Vietnam. Dar nu asta e realitatea profundă a lumii din anul 1975, ci supradimensionarea tehnicii, iar arta trece pe lângă ea cu nepăsare. Ludismul se exprimă de asemenea, cu totul involuntar, în faptul că arta care se pretinde înserată în politic, vehiculează cu o politică „din altă parte și de altă dată”, pe care o ia drept „de aici și acum”. Arta, involuntar ludică, îşi exprimă astfel incredibila vanitate, gratuitatea, vacuitatea. îşi atestă propria inutilitate. Jocul se situează la antipodul realului, pe care nu îl poate schimba. El este o simplă evaziune, conștientă sau nu. Iar arta modernă nu poate face mai mult. Se epuizează în demonstraţii care sunt simple distracţii și divertismente, atunci când se dorește explozivă, când se vrea o artă a dinamitei. Din nefericire, această dinamită nu este decât o biată petardă

246 Georges Mathieu (1921-2012) - pictor, creatorul “abstracționismului liric”, (n. t.)

247 Formă de protest care constă în așezarea pe jos într-un loc public, (n. t.)

copilărească, cu ajutorul căreia îţi împaci conștiinţa, justificându-te că ai luptat. Societatea tehnicistă propune deja jocuri serioase (jocurile urbane) sau nu (MMC). Ea este pur și simplu răpită, încântată când artistul, creatorul, inovatorul apar în mijlocul circului pentru a distra „masele îndobitocite”, făcându-le să-și redobândească vitalitatea, interesul, însufleţirea. Tocmai această societate este cea care are nevoie de ludism estetic și de animaţie culturală. Riscă astfel să fie distrusă? Ce iluzie! Să revenim la una dintre cele mai înalte expresii ale acestui ludism, popular și revoluţionar: pop art-ul. Care îi sunt principiile? Organizatorii unei mari expoziţii pop din 1969 le rezumă astfel[248]: abolirea tuturor convenţiilor în plan pictural (dar ce e aici pus în discuţie? doar pictura!); substituirea picturii în ulei prin tehnici industriale (aşadar un primat al tehnicii, alinierea picturii la tehnicile cele mai evoluate); nivelarea tuturor ierarhiilor în privinţa subiectului, aşadar pe de o parte, conform tendinţelor sistemului tehnicist, conţinutul nu are nicio importanţă, subiectul este lipsit de interes, iar, pe de altă parte, nu contează nici artistul în calitatea lui de subiect: conformitatea pop art-ului cu sistemul tehnicist este flagrantă: nu trebuie să te întrebi ce ai de făcut, ci să faci cât mai bine posibil ceea ce faci. Și nu contează nici că o poate face oricine altcineva, care dispune de o tehnică bună. Dispariţia subiectului, nu din raţiuni filosofice, ci pentru că sistemul tehnicist îl elimină din viaţa concretă. Și odată cu el este eliminată, exclusă și lumea visurilor. Toate acestea par să vină în contradicţie nu ceea ce afirmasem despre ludism, dar ceea ce se petrece de fapt este o aparentă reafirmare a realului, un refuz al suprarealului, dar ceea, ce ni se propune, este un/a/s real. Ne jucăm. Dar cu îngăduinţa sistemului tehnologic. A refuza visul nu înseamnă a refuza evadarea:

248 Cf. Catalogului expoziției pop de la Hayward Gallery, *Le Monde,* august 1969. Dar, într-o manieră contradictorie, mesajul popului este analizat aici ca o reacție împotriva dezumanizării lumii (dar provocată de ce?), împotriva civilizației de masă, împotriva cultului bunurilor materiale, ca un efort pentru reumanizarea omului și a ființei... E foarte drăguț, căci, în absența reflecției, toate acestea nu depășesc un sentimentalism liric sau o revoltă romantică... care se exprimă în fapt printr-o invazie a tehnicului! H. SKOFF-TORGUE, *Muzica pop,* 1975. (n. a.)

înseamnă a practica o formă de evadare mult mai periculoasă, fiind[ɔ- nici nu-ţi dai seama că este vorba de evadare, crezi că ai priză asupra realului! Și în cele din urmă ajungi la o concepţie despre artă foarte *mobilă*[249]. Dar nu este aceasta tocmai un aspect al tehnicii? Astfel, formulându-și principiile, teoreticienii populului pretind că ar combate situaţia actuală, în timp ce de fapt o oglindesc cu fidelitate și, drept urmare, pretinzând că reintroduc jocul, ei merg în direcţia divertismentului și obliterează realul sub aparenţele unei totale libertăţi a imaginaţiei și a criticii, sub aparenţele unei reafirmări a persoanei, a unei exprimări a poporului, a angajării într-o amplă mișcare contestatară. O sterilitate a artei cu mesaj, care vine să moară cu înţelepciune pe plaja trasată cu rigoare a unui sistem omniprezent[250].

Formalismul și teoria

Celălalt mare curent al artei moderne, opus

---

249 Căci nu trebuie să uităm că, deoarece se vrea foarte angajată, această artă se mișcă la fel de repede ca și evenimentul care a provocat-o; incapabilă să discearnă ce este esențial și de atacat în societate și să se distanţeze critic (în ciuda teoriei! nici Brecht, cu adeziunea lui la comunismul stalinist, n-a făcut-o mai bine!) față de elementele constitutive ale acestei lumi, incapabilă să simbolizeze și să fie purtătoare de universal, această artă se disipează numaidecât și nu lasă în urmă nimic. Edificator pentru această disoluție, provocată de propriile-i slăbiciuni (și nu de absența creditării de către Stat, din partea căruia acești revoltați așteaptă tot!), Festivalul de la Avignon din 1976, cu ridicola sa alternativă "in/off", a evidențiat perfect lipsa de conținut a pretinsei angajări, strigătele nesemnificative, vorbăria și gesticulația, falsa fiestă, adevărata incoerență și adevărata afacere comercială, care antrenează dispariția teatrului angajat, (n. a.)

250 Aceste pagini erau scrise înaintea apariției punkului și a stilului disco. Dar acestea nu sunt decât o confirmare și continuarea mișcărilor anterioare ale insignifianței paralizate de hipnotismul sistemului tehnicist. Sunetele, strigătele, gesturile, exploziile frenetice, puseurile acustice, dezintegrarea sunt în realitate perfect stereotipe, expresia unei muzici programate. Sunetele care explodează nu exprimă, în ciuda a ceea ce se afirmă, nicio "emoție", ele produc un moment de fericire drogată. Căci nu trebuie să uităm că după punk vine stilul rece. Aparenței de anarhie și spontaneitate a punkului îi succede, nu ca o oscilație de balansier, ci ca o continuare a aceleiași linii, un soi de stil înghețat, rigid, pietrificat. Nu e întâmplător că auzi "Do the Mussolini", un apel derizoriu la fascism, sau "Musique de l'usine de mort" - glorificare delirantă a Auschwitzului, invocarea constantă a morții: "I wish, I could die..." Acestora li se adaugă un decor depersonalizat cu strictețe, neutru și o vestimentație pe linie militară. Nimic la voia întâmplării. Moartea și războiul prefigurate de aceste mode estetice înghețate de o glacificație tehnicistă. încă un pas înainte în arta oribilului. O trupă se numește "Suicide" - duo între un sintetizator și o voce din întuneric. Muzică ce traduce absurditatea neantului, intensitatea lipsei de comunicare, absența. O voce fără pasiune. Cântărețul nu se implică, nu urmează evoluția sintetizatorului... compoziții fără început și sfârșit... Limita extremă a dispariției omului, (n. a.)

precedentului, dar apropiindu-se de acesta prin dependenţa lui de mediul tehnicist, se caracterizează prin formalism şi prin teorie. Este o artă fără conţinut, fără mesaj, fără semnificaţie, care se vrea uneori explicit conformă cu tehnica, alteori o exprimă involuntar. Este o artă ermetică, savantă, joc şi ea, dar un joc specializat. Nu joc popular, nu desene făcute de copii pe pereţi, nu sărbători cu petarde, ci aranjamente subtile, joc de șah și de go. Artă din ce în ce mai rafinată, urmând direcţia curentului tehnicist, din ce în ce mai dificilă, străină de masele ignorante, dar ale cărei rezultate le sunt totuși livrate masiv acestor mase, care nu le sesizează decât aparenţa cea mai superficială, fără a-i discerne incredibila subtilitate. Doar specialistul poate să o interpreteze corect. Iar această aparenţă superficială livrată publicului este ceea ce interesează cel mai puţin grupul producător: important este procesul în sine, în decursul căruia se poate admira stăpânirea celor mai exorbitante mijloace. Este o artă savantă, cu rezultate incidentale în rândul maselor. O artă la scara societăţii globale, ceea ce face posibilă tehnica, pusă la dispoziţia plebiscitului social, fără ca acesta să perceapă realitatea operei, insesizabilă, nici sensul acesteia, pentru că ea nu trebuie să aibă vreunul. Vom examina în continuare importanţa determinantă a teoriei, absenţa sensului, ludismul tehnicist. Oscilaţia între formalism și semnificaţie, cu contradicţiile implicate în lumea nouă a acestei arte încă niciodată create.

I. PRIMATUL TEORIEI

Începând de la mijlocul secolului al XIX-lea, motivaţiile pictorilor au fost filosofice și idealiste, înainte de a deveni teoretice. Este unul dintre meritele lui Rookmaker (op. cât.) că le-a pus bine în evidenţă. Astfel impresioniștii (și postimpresioniștii) au vrut să plece de la percepţia senzorială pentru a ajunge la cunoaşterea universului. Grupul Blaue Reiter1, apoi cubiștii au căutat un absolut, „ideile de bază”, realitatea adevărată ascunsă în spatele aparenţelor, o structură. Mondrian și Kandinsky căută să transpună realitatea în construcţii care pot fi

controlate de raţiune. P. Klee exprimă posibilităţile picturale și legile comunicării vizuale într-o manieră sistematică. Dar toate acestea sunt acum depășite. Un nou absolut apare pornind de la posibilităţile teoriei și ale tehnicii.

Unii au curajul de a proclama pur și simplu necesitatea noutăţii absolute a artei, dată de noutatea absolută a epocii în care trăim. O spune Boulez: „După ce am devenit atât de pricepuţi în a lua în răspăr lumea cea veche… nu vom mai eluda multă vreme încercarea esenţială: aceea de a deveni absolut prezenţi, de a ne pierde vechea memorie pentru o percepţie care n-are nevoie de niciun exemplu, de a uita moștenirile trecutului pentru a da la lumină teritorii fără niciun model”. Dar cum să nu vedem că nu e vorba aici decât despre acceptarea a ceea ce dă naștere acestui absolut nou: adică a Tehnicii?

Această artă este concepută pornindu-se de la conștientizarea posibilităţilor mașinilor, a tehnicilor diverse, despre care se teoretizează. Mai mult decât atât: ea conduce la analiza teoretică a tuturor realizărilor de până acum ale activităţii artistice înţeleasă ca proces tehnic: de exemplu limbajul sau ceea ce se numea activitatea creatoare a artistului. De aici o sistematică elaborare intelectuală care călăuzește artistul din ziua de azi. Nu mai e vorbă acum nici de emoţie, nici de sentiment, nici de un mesaj existenţial de transmis, nici de experienţă metafizică. Toate acestea sunt în totalitate depășite, devalorizate. Chiar și impresiile sensibile. Referinţa și cauza operei de artă (și nu doar mijloacele ei) devin matematice. Căci atunci când vorbesc despre teorie, mă refer la sensul riguros al acestui cuvânt, opus ideologiei, utopiei, doctrinei. E o artă savantă, care se naște din creier și nu din inimă. Nu minimalizez latura elevat intelectuală a tuturor artelor, începând din secolul al XVI-lea, dar există o diferenţă. Nu e vorba doar de căutarea celui mai bun mijloc pentru a spune ceea ce dorești să exprimi, nici de o reflecţie în legătură cu logica rigorii limbajului, a muzicii, a desenului, ci de subordonarea unei legi integral de

construcţie, implicând perfecţionarea nelimitată a mijloacelor tehnice. Dar aceasta nu este câtuși de puţin o artă populară, este o artă de avangardă care va fi obligatoriu abstractă. Celebra *Eterizare a imaginii lumii* de Naum Gabo[251] (reprodusă de Mumford) arată limpede limitele acestei arte teoretice și abstracte (nu e de ajuns pentru asta să nu reproduci, pur și simplu realitatea concretă, evidentă). Avem de-a face cu o dematerializare care se produce în cadrul unui desen elaborat pur matematic și care rezolvă ruptura dintre obiectiv și subiectiv, interior și exterior într-o imagine unificată, care, deși de tip mecanic, restaurează totuși realităţile organice. Capacitatea de abstracţizare realizează aici, mergând până la extrem, „simbolul perfect al eterizării”. Dar toate acestea sunt realizate potrivit unei teorii, executate prin mijloace tehnice elevate. Uneori, cum ˇs-a văzut adesea la Bienala de la Paris, teoria precumpănește de departe în raport cu opera. Vom reveni. Dar această importanţă hotărâtoare a teoriei o regăsim în toate artele. în muzică prima a fost muzica serială care a părut esenţialmente teoretică, mai ales în extensiunea pe care a cunoscut-o, cu începere de la Schönberg, de exemplu prin Babbitt[252], în domeniul măsurii și al dinamicii. Este un tip de compoziţie matematică. Dar, dintr-un alt punct de vedere, căutarea sistematică a analogiei între simbolurile vizuale și simbolurile sau evenimentele sonore plecând de la serii de experimente este de asemenea teoretică. La fel e și atunci când se caută – sau se pretinde că se caută – reintroducerea libertăţii în jocul muzical; și aici lucrurile sunt în funcţie de o luare de o poziţie teoretică (Cage). Este o muzică nonfigurativă, fără referinţe la istorie, nici la corpurile sonore deja existente. ˇS-a spus că Influenţa teoriei este mai mare în muzică, pentru că ea, nereprezentând nimic, reflectă cel mai bine formele

251 Naum Gabo (1890-1977) - sculptor abstracționist ruso- american de origine evreiască, (n. t.)

252 Milton Babbitt (1916-2011) - compozitor american, unul dintre reprezentanții muzicii seriale, (n. t.)

gândirii. Improvizaţiile aleatorii ale lui Markov[253] sau introducerea unei legi statistice în anumite creaţii ale lui Xenakis: o ordine perceptibilă născută din teoria pură. Și muzicile experimentale sunt la baza lor teoretice, din moment ce experimentatorii îşi desfășoară experienţele pornind de niște idei precise. Această muzică experimentală este de altfel scindată în școli în funcţie de divergenţele teoretice: muzică concretă, muzică electronică, music for tape (Ussaghevsky[254]). De fiecare dată e vorba însă de crearea unor obiecte sonore noi, de abandonarea sunetelor naturale și a compoziţiilor obișnuite. Muzica devine o metodă de organizare a unor sunete noi, în totalitate abstracte, Se poate conchide, la limită, că validitatea teoretică este cea care face muzica. E de la sine înţeles că arhitectura, la fel ca muzica, se pretează în mod special la acest triumf al teoriei. De la Bauhaus încoace ˟s-au elaborat neîncetat teorii arhitecturale, construcţia edificiilor devenind un produs derivat al acestor teorii. Arhitectul nu se limitează să exprime anumite intenţii estetice sau idei generale, nici, pe de altă parte, să aplice doar regulile tehnice: dincolo atât de unele cât și de celelalte, el construiește o teorie globală a societăţii, a fiinţei umane, o teorie ce poate fi exprimată ştiinţific. Le Corbusier[255] a dat în această privinţă un mare exemplu. Dar astăzi Yona Friedmann[256] ne arată până la ce punct poate fi dus delirul abstract al teoriei, iar Bonfâll socializarea acesteia. Dar niciunul dintre ei nu consideră că locuinţa trebuie construită într-o manieră pragmatică sau în funcţie de o tradiţie culturală; opera realizată este rezultatul strict al unei concepţii teoretice exact aplicate.

---

253 Albert Markov (n. 1933) - compozitor, violonist și pedagog ruso- american. (n. t.)

254 Vladimir Alexeevich Ussachevsky (1911-1990) - compozitor renumit pentru compozițiile sale de muzică electronică, (n. r.)

255 Le Corbusier - pseudonimul lui Charles-Édouard Jeanneret- Gris (1887-1965) - arhitect celebru și teoretician, preocupat de problemele urbanismului modern, (n. t.)

256 Yona Friedmann (1923-2000) - arhitect francez cu origini budapestane, cunoscut pentru teoria “arhitecturii mobile”, (n. t.)

Mies Van der Rohe[257] caută „principiile ireductibile ale arhitecturii” în funcţie de o teorie a spaţiului. Arhitectura structurală a fost serios depășită într-o direcţie mai riguroasă și mai abstractă. Spaţiul de locuit destinat omului se prezintă acum în funcţie de o imagine teoretică preconcepută despre om, de o teorie a spaţiului și a relaţiei sale cu spaţiul, de o cercetare teoretică în ceea ce privește formele, proporţiile și senzaţiile. Desigur, în arhitectură au existat întotdeauna asemenea reflecţii: catedralele erau construite în funcţie de o anumită idee a raporturilor dintre om și Dumnezeu, etc. Dar marea diferenţă constă mai întâi în caracterul în totalitate conștient al operaţiei intelectuale (arhitecţii Partenonului nu plecau de la o preconcepţie voită a efectelor proporţiilor asupra sensibilităţii), apoi în condiţionarea totală și riguroasă a operei de către premisele ei teoretice: o consecutivitate strictă, care nu exista altă dată (și care a devenit posibilă astăzi datorită tehnicilor care permit depășirea și eliminarea tuturor obstacolelor și dificultăţilor). Pictura a devenit și ea teoretică. Nu se mai pictează nici ce se vede, nici ce se simte. Știinţa ne-a învăţat să nu ne încredem în ceea ce credem că vedem. Va exista mereu o teorie interpusă între intenţia de a picta, emoţia care te cuprinde în prezenţa unei culori sau unui spectacol și realizarea lor efectivă. Poate fi vorba de exemplu despre multiplicarea aspectelor viziunii, despre proiectarea asupra obiectului vizat a unui număr cât mai mare de puncte de vedere posibile. Imaginea trebuie să fie o sinteză „a tuturor apariţiilor fiinţei”. Nu mai există o reprezentare a unei realităţi, ci o voinţă de a cumula într-un singur punct toate posibilităţile, toate aspectele, vizibile sau ascunse, ale obiectului, dacă nu chiar de a-l dispersa, de a-l face să explodeze, pentru că obiectul însuși este, din perspectiva unei teorii, o construcţie arbitrară. Leymarie spune pe drept cuvânt de exemplu că pictura cubistă este „structurarea realului prin metafore plastice, adică se

257 Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) - arhitect german, unul dintre maeștrii arhitecturi moderne, (n. t.)

creează la început niște semne plastice în care realitatea se înserează ulterior. Este efectiv un proces de transformare a formelor. Cubismul e crearea unei noi realităţi pentru că percepţia lui structurantă este confirmarea a priori a structuralismului actual. Structuralismul confirmă cubismul, așa cum psihologia formei, contemporană cubismului, l-a confirmat pe Cézanne”. Aceste rânduri arată până în ce punct avem de-a face cu o artă pentru iniţiaţi, pentru savanţi, care jonglează cu psihologia formelor și cu structuralismul, dar și că discursul despre artă, destinat să explice care este teoria aplicată într-o anumită operă devine indispensabil. Două elemente cu care ne vom reîntâlni mai târziu. în cele din urmă, și nu vom mai insista, regăsim aceeași importanţă arătată teoriei și în sculptură, de exemplu la Merkado[258] (extrem de tipic, printre alţii, mai puţin cunoscuţi): e vorba despre o cercetare sistematică legată de spaţiu, de vid, de volume, de materiale. Sculptura devine o articulare de forme geometrice în care joncţiunile sunt făcute cu ajutorul tijelor de oţel. Tehnică pură și perfect sterilizată. Expunere a unor mașini, fără energie, fără funcţie, fără utilitate. Dacă am vrea să fim răutăcioși am putea spune că toate acestea ne trimit cu gândul la faimosul Vistamboire[259] al lui J. Perret. Pătrate, cilindrii, trunchiuri de piramidă, armături complexe… Pot accepta să mi se spună că important este ceea ce se petrece în vis, între volume și că acestea definesc o zonă de tensiune, de acumulări, de întâlniri și evenimente posibile; dar pentru a da crezare unor asemenea afirmaţii e nevoie să pătrunzi efectiv în modelul omului integrat în tehnică, altminteri toate acestea nu sunt nimic altceva decât niște jocuri de construcţie care ilustrează o geometrie. Și rezultă de aici în ce măsură adecvarea la tehnică a unei arte care reflectă sistemul, răpindu-i raţiunea de a fi, nu poate fi explicată decât printr-un limbaj *de tip mistic* care-i restituie omului

258 Nissim Merkado (n. 1935) - sculptor francez, (n. t.)

259 Obiect imaginar, fără o destinație precizie, evocat de scriitorul Jacques Perret (1901-1992) în nuvela *Le Machin (Chestia),* (n. t.)

o aparentă stăpânire asupra obiectului. (Expoziţia de la Muzeul Bourdelle, 1975). în sfârșit, în literatură noul roman, noua poezie sunt de asemenea dominate în totalitate de teorie. Teorie a limbajului, a comunicării, a discursului, dar și a operei în operă (a romanului în roman), obiectualitate sau telquelism…

Bineînţeles, nu există o *unică* teorie care să acopere întregul ansamblu al artelor. în multiplicitatea demersurilor epistemologice moderne, în multiplicitatea instrumentelor teoretice, se configurează nu o teorie globală, sintetizantă, din care să se poată deriva tot restul, ci există teorii fragmentare, diferenţiate în funcţie de artele la care se referă și în interiorul fiecăreia dintre ele, diferenţiate de asemenea prin accentuarea cutărui sau cutărui accent teoretic dominant, care apoi devine cheia întregului. La unii e vorba despre descoperirea unei lumi fără visuri sau fizionomii, care se dovedește inaccesibilă la o lectură directă, despre căutarea unei profünzimi interzise înţelegerii directe, despre profunzimea originilor și „statutul aparenţei lucrurilor” (Delevoy); la alţii despre căutarea unei rupturi între limbajul picturii și o anumită imagine a omului, ceea ce face semnul disponibil, punctul, linia, culoarea devenind fiinţe în ele însele, combinaţiile și raporturile dintre ele fiind suficiente pentru asumarea unui statut semantic. Apel către o profunzime care nu se dorește romantică, ci riguros organizată pentru a aduce la lumina zilei *fiinţa* fenomenelor în sine. Totodată teorii despre dominaţia hazardului (Cage) și a accidentului (Rivette11). Spontaneitatea nu e spontaneitate; este produsul unei voinţe deliberate, al unei reflecţii teoretice. Dar recuzarea principiilor teoretice sau a ideilor generale este, în acest context, tot o teorie! „Teoria autentică trebuie să înglobeze accidentul… accidentul este central, provocat, sperat, așteptat… Dacă el nu se produce, opera de artă este lipsită de interes” (Rivette). Se știe că fiecare figură poate fi interpretată în conformitate cu mai multe coduri, schimbându-și de fiecare dată semnificaţia. Și singura problemă este atunci aceea de a se furniza un joc

de coduri suficient pentru ca receptorul să o poată interpreta în mai multe feluri. Dar elaborarea codurilor, în această prezenţă a hazardului și a accidentului, este teribil de riguroasă.

În sfârșit, teoria se poate exprima printr-o organizare totală a elementelor, ceea ce conferă un sentiment al nelimitatului pe care Moles îl va exploata în teoria sa despre arta combinatorie. Moles este, fără îndoială, singurul care a dus cel mai departe, cu toate consecinţele ei, această predominanţă a teoriei legată de existenţa și utilizarea puterii tehnice prin excelenţă: calculatorul. Punctul de plecare al teoriei lui Moles este simplu și riguros: are în vedere doi factori. Societatea devine globală: prin urmare trebuie să se producă o artă la scara acestei societăţi (și nu la aceea a individului), dar o *artă,* nu simpla reproducere a operelor tradiţionale, care rămân mesajele unui individ adresate la X indivizi, iar artistul nu mai este un creator solitar, el devine o funcţie solidară. A doua premiză e dată de prezenţa mașinilor care permite nenumărate creaţii, a mașinilor supuse cărora le poţi comanda tot ce dorești și tot ce corespunde nevoilor fără număr ale societăţii globale. Din aceste premise decurg toate consecinţele care pot fi organizate cu ușurinţă într-un ansamblu riguros, complet, instituit ca adevărată teorie a artei, o artă pornind de la aparate, fără mesaj și fără sens, doar formă pură... Estetica îi va furniza artistului reguli de analiză, modele de structurare, tehnici de programare, iar aparatul, calculatorul de exemplu, nu mai este un simplu mijloc de acţiune, ci producătorul *conceptului* însuși de artă, în cadrul comunicării trebuie să predomine astfel estetica asupra semanticii. Orice creaţie estetică se reduce la schema canonică a comunicării cu transmiterea unei anumite cantităţi de noutăţi, astfel încât se poate enunţa „algoritmul universal al operei de artă”. Valoarea teoriei este dată de amploarea posibilităţilor de aplicare și de produsele sale experimentale. Să reduci totul la elementele sale, să ordonezi totul potrivit regulilor, ceea ce este posibil datorită calculatorului, cu posibilităţile sale

combinatorii aproape nelimitate, cărora le corespunde arta permutaţională: „Mașina explorează sistematic câmpul posibilităţilor definit printr-un algoritm”. Poezia redevine un „joc de cuvinte”. Iar cuvântului i se atribuie astfel libertatea de care omul a fost privat. Teoria devine absolut pură în muzică, unde nu există sens explicit de eliminat în prealabil. Combinaţii de sunete, iar dincolo de ele nimic. „Muzicianul asamblează după voia fanteziei sale euforice toate obiectele sonore extrase din universul înconjurător sau din mediul electronic”. Teoria pură îi corespunde jocului fără fond. Or, această importanţă a teoriei trebuie să ne reamintească fără încetare că, cu cât se pretinde mai științifică, cu atât ea împiedică, interzice să se ia în considerare realitatea, stupida realitate concretă. Dar cine poate trăi în abstracţia pură atâta timp cât avem încă un corp, atâta timp cât mai găsim o plăcere în relaţia cu o materie însufleţită?...

Toate principiile restrictive de selecţie, încadrarea subiectului, interpretarea formelor și a culorilor, selectarea tonurilor, arbitrarul structurii poetice clasice, et[., sunt depășite. Astăzi, formele, culorile, cuvintele se mulează pe exigenţele utilizării lor concrete, dar teoretice. Nicio convenţie nu-i interzice compozitorului sonoritatea de care are nevoie aici și numai aici, acest „aici” fiind definit de imperativele teoriei. La limită, arta poate fi programată în totalitate (o vom regăsi cu ajutorul calculatorului). Comanda nu-i mai aparţine aşadar obiectului văzut sau auzit, emoţiei interioare, convenţiilor, ci instrumentului. Așa se întâmplă cu sculpturile muzicale ale lui Takis (expoziţia din 1974), dependente de utilizarea câmpului magnetic sau a programului Picelj (tablou cu patru mii de elemente, 1967), care duc la multiplicarea instrumentelor sonore și a luminilor combinate. Dar această utilizare a procedeelor tehnice este rareori imediată, rareori pragmatică, ea este precedată de o reflecţie teoretică, în raport cu care ea nu este în cele din urmă o aplicaţie. Se poate afirma astfel că „de când retina a fost pusă la contribuţie, mai cu seamă de Vasarely, reprezentarea a

trecut de la două la trei sau chiar patru dimensiuni. Adică de la suprafaţa plană a tabloului la formele spaţiale, la mișcare și la sunetul difuzat cu intermitenţe" (Jacques Michel). La limită, altfel spus, arta nu există ca atare decât graţie și prin intermediul teoriei. De exemplu: trebuie elaborată o știinţă a mișcărilor, independentă de natura obiectelor cărora li se aplică aceste mișcări, pentru a putea să pictăm corect sau pentru a face un cinematograf care să fie altceva decât o colecţie de poncife. Disocierea structurală a obiectului și a mișcării permite să asamblăm indiferent ce tip de mișcare cu indiferent ce tip de obiect; aceasta duce la creaţia pură, și tocmai asta *este* creaţia artistică. Alt exemplu: arta apare ca urmare a explorării „cu aceeași densitate a unui câmp de posibilităţi" (dar evident că acestea nu pot fi determinate decât printr-o cercetare sistematică, dictată de o teorie). Se poate aplica teoria informaţională a percepţiei (Moles) pentru a defini regulile de asamblare a elementelor, codurile combinatorii între care e de ales. Teoria informaţiei, care vine în prelungirea Gestaltpsychologiei, furnizează construcţii sistematice ale jocurilor de semne și ale „comenzilor ierarhice" în limbaj și interpretare. Teoria nu abordează aşadar niciodată conţinutul, nici al valorii, nici al mesajului, sau specificitatea semnificării, ci doar dă seama din punct de vedere statistic în legătură cu o semnificaţie eventuală. Putem multiplica exemplele teoriilor determinante în activitatea artiștilor moderni. Rămâne însă un punct mereu nelămurit: acela al valorii teoriei pe care o aplică artistul! Este evident că acesta nu poate fi judecată după aceleași criterii ca o teorie știinţifică pură. Este de asemenea evident că în măsura în care arta, indiferent cum este concepută, e făcută pentru a fi ˇîmpărtășită, comunicată până la un punct, nu se poate ignora reacţia publicului, a spectatorului, a amatorului, a participantului, oricare ar fi numele pe care i-l atribuim. Și atunci ajungem să considerăm reacţia publicului drept criteriu al valorii teoriei. Lucrul acesta a fost afirmat explicit de Francastel și mai voalat de Moles (amploarea

aplicaţiilor, a dezvoltărilor produselor experimentale decide în favoarea sau defavoarea unei teorii). Dar acest criteriu este, în mod limpede, inadecvat pentru a măsura validitatea unor lucruri atât de dificile și de abstracte ca operele produse pe baza acestor teorii hermetice. Avem de-a face aici cu o slăbiciune profundă și cu o contradicţie radicală în interiorul acestui întreg demers artistic modern, pe care le vom studia mai târziu.

Să ne limităm deocamdată la a arăta câteva dintre consecinţele acestei dominante teoretice. Mai întâi, se promovează o artă strâns legată de toate posibilităţile tehnice. în realitate, teoria nu este o filosofie, ea se dezvoltă în funcţie de circumstanţele tehnice. Nu mai există subordonarea în raport cu un fel de gândire inconștientă, ci o explicaţie formală, riguroasă, legată de mentalitatea dezvoltată prin tehnică și conducând frecvent la relaţia cu aparatul. Teoria este adeseori (dar nu întotdeauna) un fel de răspuns la întrebarea: cum se pot valorifica pentru artă posibilităţile furnizate de tehnică? Trebuie de exemplu să nu se neglijeze capacităţile calculatorului în privinţa compoziţiei muzicale. După Moles există patru metode de utilizare: calculatorul este mai întâi un instrument de analiză a materialului sonor, apoi această analiză se oprește asupra operelor existente și furnizează niște reguli care vor sta la baza unui proces de simulare a compoziţiei. A treia metodă de utilizare va fi compoziţia în totalitate abstractă: plecând de la datele matematicii, ea este o creaţie absolută de structuri muzicale. în sfârșit, vine perspectiva sintezei sonore totale, când calculatorul este în același timp compozitor și executant. Apoi urmează munca de reflecţie și de analiză a muzicianului. Dar trebuie să precizăm că atunci se produce un fenomen straniu de reversiune. Atâta timp cât artistul este cel care inventează și utilizează noul instrument, el este înclinat să creeze o compoziţie muzicală care să poată fi realizată de calculator. Nu reușim să depășim ceea ce ˇs-a produs întotdeauna: pentru spinetă se putea compune o anumită muzică. Se va scrie o muzică pentru corzi sau pentru

saxofon: compozitorul scrie în funcţie de ceea ce știe că poate realiza instrumentul. Bine. Acum instrumentul este un calculator, iar un program muzical sau pictural se va realiza pornindu-se de la posibilităţile acestuia. Dar aceasta antrenează, pe de o parte, un mai mare grad de abstracţizare (se face, în loc de compoziţie muzicală, „matematică”), un mai mare grad de distanţare (pictorul nu mai vede efectul „tușei” pe care tocmai a realizat-o) și, de asemenea, un tip foarte special de poezie sau de pictură. Dar, dincolo de asta și involuntar, sunt contaminate și celelalte arte, de exemplu poezia, romanul sau cinematograful: poetul sau romancierul încep să-și compună opera ca și cum ea ar trebui finalmente produsă de un calculator. Și ca un calculator, el este redus la fbncţionamentele, la procedeele prevăzute. Artistul devine programator. Mai întâi se gândește. Dar e o gândire de tip geometric (o, cât spirit de fineţe este eliminat!). Pictura, muzica nu mai sunt decât transpunerea unui program, o serie algebrică, o construcţie geometrică. Execuţia poate fi pur mecanică, industrială, sau electrică, pe calculator. Așa cum scrie J. Michel: „Formele sculpturii minimaliste sunt determinante în avans, programate de un creator inginer care le realizează ca la uzină: un cub de oţel cu latura de 2 metri, pictat în negru, acesta se poate comanda prin telefon… Și ca într-o construcţie mecanică, sculptura minimalistă îşi lasă văzut procesul constructiv. Procedeul a trecut și în pictură…” Dominare a procedeului. Rezultatul va fi determinat fatalmente de procedeul tehnic. Expresie a erei tehniciste… Probleme de rezolvat…

Stockhausen exprimă perfect această necesitate de schimbare constantă, sub forma unor probleme de rezolvat, prin raportare la realizările anterioare și posibilitatea de a le efectua prin mijloacele tehnice. După muzica pe o temă (Beethoven – spune el – n-a depășit niciodată două teme; Schönberg este strict monotematic), Webern[260] produce două sau trei intervale într-o serie de

260 Anton Webern (1883-1945) - compozitor și dirijor austriac, elev al lui Schönberg, (n. t.)

douăsprezece sunete și e vorba să fie utilizate toate intervalele posibile, „apoi să fie dezvoltată seria în expansiune sau dimpotrivă în restrângerea ei către microtonal”, iar „această transmutare parametrică a formulelor n-a putut fi atinsă decât graţie sintetizatorului”. Este vorba aşadar „de a transpune toţi parametri unei formule în alta, de a trata ritmul unei melodii cu secvenţa de sunet a unei alte melodii sau cu curba dinamică ori calităţile sonore ale unei a treia”. „Cred efectiv în noile materiale, în undele alfa ale omului, în vibraţiile care vor permite ca în câţiva ani să se moduleze o undă cu un om pentru a-l face să călătorească în afara sistemului nostru solar. Căci, așa ca toţi oamenii de știinţă…” Așadar Stockhausen se declară el însuși om de știință… și nu visează decât sintetisme, calculatoare și probleme vibratorii de rezolvat. Dar el se înșală în totalitate când crede că poate da expresie (de exemplu în *Sirius)* „mutaţiei perpetue a naturii” prin intermediul unui proces pe care l-a făcut posibil sintetizatorul prin transformările sunetelor; toate acestea nu mai au nimic de-a face cu natura, eventual doar cu cea descoperită în formulele matematice ale fizicienilor!

Arta se reduce la un „sistem pur distribuţional”, elementele artei nu sunt definibile decât prin comutabilitatea lor în interiorul sistemului, astfel că sensul lor propriu se șterge în favoarea aceluia al manipulărilor lor. Artă serială: fragmentare elementară în care se dizolvă identităţile, comutabilitate a elementelor, reguli combinatorii.

Găsim o demonstraţie frumoasă la Ricardou: scriitorul n-are nimic „de spus”, dispune pur și simplu de un număr de procedee pe care le aplică pentru a scrie. Tot așa și pictorul, chiar dacă strict vorbind nu are ce face cu calculatorul, pictează *ca și cum* ar coopera cu acesta. Moles ne prezintă o experienţă – involuntar – lămuritoare: plasează alături o pictură de Mondrian și o pictură realizată de calculatorul programat în conformitate cu criteriile picturii lui Mondrian. ˇS-a obţinut o pictură

foarte asemănătoare. Cei intervievaţi au preferat-o în general pe cea făcută de calculator, iar pe deasupra Moles a întrebat: oare Mondrian a pictat tot Mondrianul pe care putea să-l picteze? Asta e sigur. Dar nu e posibil decât în măsura în care însăși pictura lui Mondrian este o pictură de calculator, o pictură făcută literalmente în funcţie de… o pictură care o *imită* inconștient – pe cea făcută de calculator. Tot așa, Moles ne invită să comparăm un „poem” realizat de calculator cu cel al unui poet. Sunt de nedeosebit. Dar în măsura în care e vorba doar de o înșiruire de cuvinte lipsite de sens, fără nicio calitate, nici intelectuală, nici muzicală, nici imaginară, nici evocatoare. „De-a lungul zidurilor mobilate cu orchestre de supuși. Ciulindu-și urechile de plumb înspre zi. în căutarea unei mângâieri corpuri laolaltă cu trăsnetul. Surâsul înșelător al capetelor joase. Mireasma sunetului… etc”. Poem? De acord, dar produs cu siguranţă de o mașină de descreierisit. O întreagă parte a muzicii și picturii moderne sunt subproduse indirecte ale impactului creierului uman cu calculatorul. Atunci, prin urmare nu e de mirare că se poate afirma că operele calculatorului echivalează cu acelea ale celor mai mari artiști.

Aceștia au început să producă lucruri care pot fi reproduse de calculator. Este evident că acesta poate produce Boulez, Cage, Miro, Tobey[261] sau Masson (ultima perioadă) întrucât ceea ce fac ei este tocmai ceea ce face și calculatorul. Dar atunci când i se cere calculatorului să producă un echivalent al lui Ingres sau Rembrandt, rezultatele sunt ridicole, de un comic teribil. Altfel spus, calculatorul poate crea în materie artistică echivalentul a ceea ce produc artiștii moderni ca opere rezultate din teorii dictate de prezenţa și posibilităţile calculatorului. Acesta nu poate crea o muzică, o pictură, o poezie care să fie echivalentul unei opere de Mozart sau Baudelaire (fără să fi fost programat să facă reproduceri după Mozart sau Baudelaire). Aceasta este una dintre consecinţele esenţiale pe care le are asupra producătorului însuși teoria

261 Mark Tobey (1890-1976) - pictor abstracționist american, (n. t.)

construită în funcţie de tehnică. Dar, pe de altă parte, arta derivată din tehnică devine o artă pentru specialiști. Cel puţin dacă vrei ˚s-o înţelegi. într-adevăr, numai specialistul, care cunoaşte orientările teoriei, care poate judeca enorma munca pregătitoare, care este la curent cu cercetările și cu intenţiile noii arte, poate să o aprecieze. Pentru că nu mai e vorba despre a spune o poveste, o anecdotă (care să intereseze), nici despre a transmite o emoţie estetică, un moment privilegiat de „înălţare sufletească", pentru că nu mai este vorba despre frumos sau despre plăcere, tot ce se poate aprecia este abilitatea procedeului, este profunzimea intenţiei (fără să se ajungă însă pentru aceasta la a transmite ceva, oricât de puţin!). Dar pentru a aprecia toate aceste disonanţe, aceste rupturi, aceste arabescuri, pentru a decripta textul care vi se pune la dispoziţie este nevoie de o artă hermeneutică, o cultură care să depășească {u mult o bună cultură muzicală sau picturală. în poezie sau în roman ni se propune un text și nu trebuie să cauţi ce vrea să spună (întrebarea ultimului beoţian!), ci să-l decriptezi în conformitate cu niște metode extraordinar de complicate. Citind *Noua Critică* (Barthes) sau critica abilitată să explice Noul Roman (Ricardou), te crezi azvârlit într-o lume de cabaliști. Lectura devine o construcţie sau o reconstrucţie care implică o știință și o atenţie comparabile cu cele puse în joc pentru cea mai bună exegeză a textelor sacre. Ai nevoie de săptămâni întregi pentru „a citi" corect unul dintre noile romane... Suntem în prezenţa unei arte create de mandarini pentru mandarini. Iar un bun intelectual mijlociu, care nu deţine „cheia", rămâne în totalitate pe dinafară. Sunt perfect de acord cu criticul L. Andreev (care analizează activitatea grupului *Tel Quel* în câteva articole din *Literaturnaia Gazeta,* rezumate în *Le Monde)*: „Arta devine privilegiul tehnicienilor specializaţi. Aceștia se înverșunează să complice totul... opera se transformă într-un produs de laborator". Trebuie să fii incredibil de format pentru a gusta scriitura de dragul scriiturii și pentru a pătrunde

astfel într-o lume totalmente gratuită, lipsită de orice referinţă la ceea ce gândește, simte, crede, experimentează nespecialistul, o lume pe care autorul o creează pornind de la nimic, de la pulbere (Robbe-Grillet). Fără îndoială, artistul și-a creat mereu lumea „lui", dar plecând de la o experienţă comună, de la sentimentele cele mai banale, și în opera lui se regăseau toţi. Fra Angelico[262] a pictat credinţele populare. Acum nu mai există nicio măsură comună între trăirile omului și această lume artificială pe care i-o propune artistul. Și dacă există totuși o măsură comună, aceasta e tehnica. Dar omul modern nu este încă nici total adaptat la aceasta, nici conștient de ceea ce trăiește. Și atunci să nu ne mai spună că acesta este retrograd și că arta modernă... et[. Dubla întrebare care se pune acum este următoarea: funcţia acestei arte este aceea de a adapta omul la mediul tehnicist? (căci dacă devine un specialist capabil să-i sesizeze valoarea exact asta se produce) și, în al doilea rând, oare omul nu mai trăiește *decât* această experienţă a mediului tehnicist, nu i-au mai rămas totuși dragostea, plăcerea contactului cu natura, prietenia, teama de moarte... toate aceste poncife? De ce repudiază arta modernă (cea înaltă) în mod deliberat această experienţă comună? De ce trebuie ca ea să reizbucnească, de exemplu, doar la nivelul cântecelor? E o artă de specialiști, de tehnicieni, care presupune explicaţia[263]. Arta modernă nu e nimic, dacă n-ai alături explicaţia care vine să-ţi explice cutare trăsătură de penel a lui Mathieu, cutare conjuncţie de culori a lui Masson. Fără explicaţia asta suntem pierduţi. Ne putem lipsi de ea când e vorba de Vermeer sau de Renoir, dar Hartung sau Dubuffet nu pot fi ˇînţeleși decât graţie comentariilor lui

---

262 Fra Angelico (1395-1455) - pictor renascentist de inspirație divină și monah, (n. r.)

263 Se știe că acum fiecare expoziție a noilor pictori este însoțită de un catalog, care conține o lungă introducere scrisă de un specialist sau un interviu al pictorului respectiv, fără de care nimeni nu ar putea pătrunde în lumea obscură și absconsă pe care urmează să o viziteze. Discursul este obligatoriu pentru a explica o intuiție și o execuție în general total dezarmante. (Foarte caracteristic este, de exemplu, catalogul expoziției Identitate-Identificare, care este exact opusul acestui titlu. Non-identitate, fără identificare ar suna mai exact!) (n. a.)

Dorival[264] sau Coreau. E nevoie de Dorival pentru a situa abstracţionismul lui Hartung între formalismul impersonal al constructiviștilor și expresionismul abstract: „Cum trebuie să se înţeleagă, de exemplu, refuzul reprezentării la marii abstracţioniști? Substituindu-i creaţiei de forme pe care o presupunea pictura tradiţională, o artă abstractă, *care să dea expresie forţelor,* Hartung înţelege să adere în același timp și la adevărul lumii interioare și să exprime adevărul eului său. Pentru el abstracţiunea reprezintă condiţia picturii adevărate" (Dorival). Această explicaţie atrage după sine un ansamblu de reflecţii. Mai întâi, ceea ce am putut constata, într-adevăr în repetate rânduri a fost coeziunea intimă a subiectivităţii extreme cu arta teoretică. Este foarte interesant că abia după elaborarea unei teorii și uneori prin aplicarea unei matematizări artistul pretinde (sau simte) că și-a exprimat subiectivitatea cea mai intimă, ceea ce este dincolo de forme, lumea pur interioară prin negarea lumii exterioare, prin refuzul, prin dispariţia acesteia[265]. Unora aceasta le va părea un fel de spiritualizare a artei. Când muzicianul programează un calculator, acest fapt va fi conceput ca o dominaţie suverană asupra unui aparat care poate face orice. Spiritul a învins în sfârșit materia, ˇS-a eliberat de greutatea modelului exterior, ˇS-a detașat de modelele culturale care îl limitau. ˇS-a degajat de contingenţele instrumentelor și mijloacelor. încă o dată, Adorno a văzut corect: „Operele de artă care depreciază pe drept cuvânt puterea de atracţie a senzorialului au uneori nevoie de substraturi senzoriale dacă vor, conform vorbei lui Cézanne, să se realizeze. Cu cât exigenţa spiritualizării devine mai riguroasă și mai intransigentă, cu atât operele de artă se îndepărtează de realitatea care trebuie spiritualizată. Spiritul planează oarecum pe deasupra

264 Bernard Dorival (1914-2003) - critic și istoric de artă. (n. t.)

265 Anne Cauquelin ne semnalează, în același sens, importanța conjuncției din ziua de azi dintre pictură și filosofie: "Pictorul are nevoie de suportul verbal al filosofului său, iar filosoful, care și-a pierdut materia primă, înecându-se în specializare, are nevoie, pentru a dizerta, de un obiect de artă, de preferință pictural. Astfel îi avem pe Monory și Lyotard, Premenger și Deleuze, Ménager și Lascoubet. (n. a.)

operelor, iar între el și substratul său senzorial se cască vidul. Primatul ordonării coerente suferă o răsturnare: dominarea materiei de către spirit sfârșește printr-o pierdere a spiritului, adică la pierderea sensului imanent al operei". De aceea, urmând logica imperturbabilă a lui Adorno mișcarea modernă sfârșește prin negarea oricărui sens al oricărei opere și prin eliminarea „realizării": la limită subiectivitatea pură *nu mai poate* și nu *mai trebuie* să se realizeze. Doar tăcere și doar absenţă.

Dar trebuie să mai remarcăm încă două lucruri în legătură cu raportul dintre subiectivism și teorie: înainte de toate, este vorba de un subiectivism tot mai „pur", tot mai extrem și mai intransigent. Și prin urmare, strict incomunicabil, așa că aceste opere rămân de neînţeles chiar și pentru un expert, care este la curent cu teoria, căci ceea ce se exprimă prin mijloace atât de bogate și de desăvârșite este fiinţa în sine, care nu este cu nimic mai comprehensibilă și mai sesizabilă decât Dumnezeu însuși. Pentru asta e nevoie de parabole sau metafore; dar această artă nu este simbolică. Și am văzut de ce: mediul tehnicist anulează posibilitatea simbolizării. De fapt, această artă refuză să fie parabolică sau metaforică. Dar pretinde că ar fi. Și asta e tot.

Nu mai există subiect, dar există o intenţie a artistului. O intenţie atât de căutată, atât de sofisticată încât ascultătorului, cititorului, spectatorului le este cu neputinţă să o înţeleagă. Iată un exemplu destul de amuzant, dintre multele:

Un pahar de apă pe o umbrelă deschisă: *Vacanţele lui Hegel* de Magritte[266]. într-o scrisoare pictorul dădea el însuși această explicaţie: „Ultimul meu tablou a pornit de la întrebarea: Cum anume să reprezinţi un pahar de apă într-un tablou de așa manieră încât să nu fie nici indiferent, nici fantezist, nici arbitrar, nici prostesc, ci (fără falsă pudoare) genial. Am început prin a desena o mulţime de pahare... trăgând mereu o linie deasupra paharului... După cincizeci sau cinci sute de desene, această linie ˇs-a

266 René Magritte (1898-1967) - pictor suprarealist belgian, (n. t.)

lărgit… și a luat apoi forma unei umbrele… Am plasat-o ulterior în interiorul paharului… și în cele din urmă sub el… Ceea ce este soluţia exactă a problemei iniţiale: cum să pictezi cu geniu un pahar de apă? apoi m-am gândit că Hegel (alt geniu) ar fi fost extrem de sensibil la acest obiect care are două funcţii opuse: el nu dorește apă (de vreme ce se apără de ea) și o dorește în același timp (de vreme ce o conţine). Socotesc că Hegel ar fi fost încântat sau ˇs-ar fi amuzat (ca într-o vacanţă) și am numit tabloul *Vacanţele lui Hegel!”*

Se înţelege că explicaţia e indispensabilă. Dar mi ˇs-ar putea obiecta că, înainte de pictura grosolan figurativă și „cu subiect”, efortul de abstracţizare și de simbolizare era de asemenea important. Nu era oare și atunci nevoie de explicaţii? Voi spune nu, pentru că acest efort nu era un act pur individual, ca procesul pe care îl descrie Magritte, ci se raporta întotdeauna la un sistem simbolic comun. Or acesta nu mai există, iar tot ce mai poate face artistul este să se dedice acestui joc perfect gratuit, aluziv și individualist, la care tehnica modernă a redus inventţia estetică.

Dar, și aceasta este ultima mea remarcă, această pretenţie la subiectivitate, la exprimarea lumii interioare mărturisește în realitate ignorarea totală sau refuzul inconștient al rolului determinant jucat de mijloacele tehnice. Este stupefiant că acești artiști, atât de predispuși către teorie, exprimă realitatea raporturilor cu tehnica, iar pretenţia la exprimarea liberă a propriei, purei subiectivităţi, nu este decât reculul temător din faţa consecinţelor pe care această realitate le comportă. Oricum, discursul capătă o pondere tot mai mare în raport cu opera care pretinde că nu mai este discurs. Explicaţia devine centrală, în timp ce opera nu este în sine nici explicativă, nici semnificativă. Astfel ˇs-a ajuns la o supraabundenţă de dizertăţii, fie ale autorului însuși, despre ce a vrut să facă, despre intenţiile și experienţele sale, despre subiectivitatea lui, fie ale comentatorilor care îşi petrec viaţa descifrând semnele obscure lăsate de

acești noi neanderthalieni care sunt artiștii din Saint-Germaindes-Près. Unii se bucură de înflorirea doctrinelor și a eseurilor văzând în ea „un punct de cotitură în raportul dintre artă și societate”, un mijloc de accelerare a gustului publicului[267]. Dar cum să nu vezi că dizertaţia înlocuiește tot mai mult opera? Iau o foaie albă de hârtie, trasez pe ea dintr-o mișcare un arabesc, apoi o să explic pe o mulţime de pagini sau timp de câteva ore la TV ce am vrut să fac. Invers, când e vorba de un poet sau de un romancier (care de altfel se va lansa el însuși într-un comentariu exegetic al rebusului sau al bâiguielilor sale) se va reduce textul la o iconografie explicativă, iar substituirea poate să fie perfectă. Philippe Sollers înlocuiește ceea ce nu scrie printr-un comentariu nesfârșit, printr-o dizertaţie despre ce ar fi trebuit să fie opera (atât de pretenţioasă!) care nu va vedea niciodată lumina zilei. R. Barthes vine cu o justificare admirabilă: ˇs-a produs – zice el în *Critică și adevăr* – o permutare de funcţii: criticul și romancierul se unesc „dinaintea scriiturii” și nu mai există nici critic, nici romancier, nici poet, ci doar niște oameni care se confruntă cu scriitura. Cu scriitura în sine. Fără să-și dea seamă că această galopadă este direct produsă de sistemul tehnicist care ne hipnotizează, făcându-ne atenţi numai la mijloace. Doar mijloacele există, doar ele contează. Adică scriitura. Care nu este decât o tehnică, dar e împodobită cu toată măreţia actuală a tehnicii. Bineînţeles, fără să se conștientizeze asta. Și ce dezamăgire ar fi! Dar aceasta ne arată încă o dată slăbiciunea acelor analize (atât de subtile, atât de elegante, atât de strălucitoare, et[…). Când Philippe Sollers vede în școala scriiturii o linie nouă, care se înrudește cu suprarealismul în tentativa ei „de a deplasa

267 Și aici găsim un punct comun cu arta revoluționară. Tapiés este un bun exemplu. Te poți decide să faci revoluția cu un tub de vopsea, dar iată că procedezi într-o manieră atât de obscură, simbolică, abstractă, absconsă încât nimeni nu înțelege nimic. Pictezi cu roșu și negru - fie! - dar ce mesaj revoluționar se ascunde în colajele de lemn și de paie? Trebuie să fi făcut în prealabil drumul lui Tapiés însuși, să sesizezi puterea simbolică a oricărui lucru, procedând apoi prin asociații de idei: e ca și cum nu s-ar pune nimic, și e tocmai eliminarea pe care rigoarea tehnicistă o propune pentru orice fel de artă. (n. a.)

frontierele realităţii", el nu vede efectiv că această deplasare ˇs-a produs deja. Că tehnica a fost cea care a răsturnat realul, care l-a substituit cu un nou real și că școala de scriitură nu este decât un palid reflex al acestei noi realităţi, pe care Philippe Sollers o ignoră pur și simplu. Și acest discurs despre Arta teoretică este la fel de dezamăgitor ca și acela care se raportează la arta cu mesaj. Acesta din urmă eșuează într-o insondabilă banalitate. Celălalt se caracterizează printr-un patos și o confuzie mentală, amândouă uluitoare. Se vorbește cu seriozitate despre „o scriitură a muzicii microcosmice", despre „o experienţă ritmică și vibratorie a lumii care nu se poate manifesta decât prin ducerea la limită a culorii în sine" (Delaunay). E vorba să aduci invizibilul la suprafaţa vizibilului cercetându-te doar pe tine însuţi, iar o fenomenologie a invizibilului trebuie să se întemeieze pe „inducţia scripturală a lui Gorky". „Punerea în abis" îl dispută „în punctul de articulare unde funcţionează dorinţa mea". Bineînţeles, se folosește un limbaj foarte special: falie, articulaţie, glisare, apertură, decentrare, etc. Dar ceea ce discursul dezvăluie involuntar este faptul că teoria cea mai elaborată, cea mai completă, este tocmai cea care golește opera de sens. Dacă suntem în prezenţa unei spiritualizări, aceasta vrea să însemne că spiritualizarea ultimă a spiritului se exprimă printr-o anihilare a acestuia. Dacă suntem în prezenţa unei acumulări exacerbate a mijloacelor, aceasta vrea să însemne că finalităţile acestor mijloace au dispărut. Dacă suntem în prezenţa unei congruenţe între om și mijloacele de care acesta dispune, aceasta vrea să însemne că, tocmai din cauza excesului de mijloace de comunicare, comunicarea a fost întreruptă. Astăzi procesul comunicării estetice nu mai funcţionează: solitudinea artistului era adevăratul medium de comunicare, renunţându-se la comunicările rutiniere. Artistul îi vorbea omului graţie solitudinii. Acum ˇs-a terminat. Artistul este un inginer care manipulează niște aparate ca să aplice o teorie – iată ce dezvăluie în cele din urmă absenţa semnificaţiei din retorica explicativă a noii

arte. Și ne conduce la pierderea sensului.

II. PIERDEREA SENSULUI

V /om spune cu alte cuvinte că arta nu mai are niciun V fel de referinţă sau reper. Până acum ea a coincis cu anumite credinţe, întemeiate pe valori preexistente, care îi serveau drept referinţe, dincolo de tot ce se spunea sau se făcea. Astăzi nu se mai întâmplă așa. Avem o artă fără repere de referinţă, o artă în derivă (aparent), o artă în libertate (așa cum pretind artiștii!). Dar nu trebuie să uităm că dacă valorile au dispărut, acest fapt este datorat numai și numai tehnicii.

Cu magnifica inconștienţă a geniului, John Cage declară: „Trebuie să fim dezinteresaţi, să acceptăm că un sunet este un sunet, să ne abandonăm iluziile legate de ideile de ordine, de expresie a sentimentelor și la toată verbioasa noastră moștenire estetică. Scopul suprem este acela de a nu avea niciun scop. Aceasta vă va pune în acord cu natura…” Aș putea să iau niște fraze asemănătoare din scrierile sau interviurile a sute de poeţi sau muzicieni. Ce găsim aici? Mai întâi, acreditarea faptului brut. Renunţarea omului de a domina faptul, de a-i impune o ordine. Un sunet este un sunet, muzicianul se află aici pentru a produce sunete, fără nicio ordine, fără sentimente. Ca o ușă care scârţâie, ca un motor care face zgomot, Muzicianul este redus la un lucru. El abandonează ceea ce a constituit, încă de la origini și în toate domeniile, specificul omului în raport cu restul mediului său: impunerea unei ordini, evident factice, care este însă indispensabilă omului, chiar dacă ea este iluzorie. Printr-un asemenea abandon suntem în acord cu natura (ciudată personificare de altfel… abuz de limbaj, căci „natura” este o construcţie a omului, dar, în sfârșit, găsim asemenea banalităţi, aproape incoerenţe, la cei mai adânci gânditori). Scopul este aşadar repudierea tuturor înfăptuirilor omenești pentru a se intra în acord cu natura, suprimarea în totalitate a artificialului. Ceea ce nu este nou ca speranţă, doctrină sau dorinţă. Dar nu vedem ce caută și face în aceste condiţii un muzician, de ce J. Cage dă

concerte, pe care nu le întâlnim în natură, nici de ce pretinde că vrea să facă o revoluţie, ceea ce nu e câtuși de puţin natural. Dar să trecem peste asta. Pentru a fi conform cu natura trebuie să trăiești fără niciun scop. „Sunt o forţă care se deplasează” spunea Hugo. Fără intenţie, fără finalitate, fără obiectiv. Natura: un ansamblu de forţe, de întâmplări, de necesităţi, de impulsuri oarbe. J. Cage lichidează fără să se gândească la asta finalismul sau intenţionalitatea prezente în natură, problemă care este departe de a fi rezolvată, în ciuda lui J. Monod[268]. Este o chesţiune de alegere. Să admitem alegerea lui J. Cage. Cum se face însă atunci că el nu se mai satură să producă teorii, că a aderat la muzica serială, că împărtășește teoria hazardului? Dar mai ales cum de nu-și dă seama că, făcând toate acestea, el nu este o forţă a naturii, ci pur și simplu expresia unui proces tehnicist. Căci, așa cum am arătat[269], tocmai tehnica este lipsită de scop, de finalitate. Tehnica este „fiinţa-de-acolo”, fără nimic altceva: fără nevoie de sens sau de valoare, ea se impune doar prin simplul fapt că există. Și se impune dublu: ca urmare a puterii pe care o deţine, ea nu poate fi negată în eficienţa ei cutremurătoare, dar, de asemenea, i se impune în mod absolut omului și pentru om, pentru că este o creaţie a lui, iar acesta cade în beatitudine în faţa a orice reușește să facă. J. Cage crede că dacă a suprimat scopul și sensul este în acord cu natura; de fapt este în acord cu sistemul tehnicist. Și astfel nu mai există niciun conflict între proclamaţia și teoretizările sale. Dimpotrivă, în persoana, discursul și opera lui descoperim unitatea dintre teoretizarea extremă și absenţa sensului. Arta teoretizată este o artă care nu mai are sens. Dar există grade diferite. Se constată, în fapt, pierderea sau moartea sensului în operele care ne sunt transmise. Nu trebuie să căutăm în ele vreun sens. Iar asta se poate pentru că ni se *pretinde* să luăm textul, pânza pictată, emisiunea de sunete

268 Jacques Monod (1910-1976) - biochimist, laureat al Premiului Nobel. El consideră că viața și omul sunt rezultatul hazardului, (n. t.)

269 Cf. *Tehnica sau miza secolului* și *Sistemul tehnicist,* (n. a.)

muzicale ca pe un obiect și nimic altceva – o atitudine strict tehnicistă, căci tehnica nu discerne, nu se interesează de conţinutul unui mesaj, ci doar de structurile de transmitere și de obiectul existent ca atare. Iar atunci ne putem întreba dacă e vorba despre efectul unei concepţii noi despre artă (așa cum proclamă sus și tare teoreticienii, fără să-și dea însă seama că această concepţie derivă din Tehnică) sau dacă ni se interzice prostește să căutăm sensul, pentru că acesta nu există și nu există tocmai pentru că artistul modern, pictorul, romancierul n-are, strict vorbind, nimic de spus. El produce text sau culoare. Dar nu pune acolo nimic, pentru că el nu este nimic. Este cu desăvârșire sterilizat. Iar faptul acesta îşi are originea într-o o sterilizare operată de mediul tehnic în mijlocul căruia se găsește. Teoria este astfel un substitut al absenţei fiinţei. Se combină simboluri algebrice, fiind[ɔ nu se mai trăiește nimic. Și nu se mai trăiește nimic fiind[ɔ suntem aruncaţi într-un mediul care nu permite nici vreo experienţă profundă, nici vreo maturizare, nici vreo relaţie continuă. Nu mai există nici experienţă estetică întemeiată pe o implicare activă, nu mai există meditaţie (de unde succesul blufurilor, al feluriţilor guru și al meditaţiilor transcendentale). Nu mai există distanţare, fiind[ɔ suntem supuși unui imperativ al imediatului. Nu mai există voinţa de a transmite un sens sau o valoare, deoarece muzeul imaginar produs de tehnică a sfârșit prin a ne convinge că astăzi nu mai e nimic *altceva* de spus. Așadar nu mai e nimic de spus. Să scriem, să pictăm, preocupându-ne doar de faptul de a scrie sau a picta. Atitudine perfect tehnicistă. în sfârșit, astăzi ea capătă greutate deplină: totul a fost spus, noi venim prea târziu. Ce prejudecată stranie, când în epoca noastră se știe atât de puţin despre ce ˇs-a spus până acum! Dar astăzi faptul este în sfârșit confirmat. Și fiecare artist este dinainte blocat de această invazie de mesaje și sensuri. Ce ˇs-ar mai putea adăuga? în timp ce culoarea, materia brută, sunetul, cel puţin acestea există.

În același timp, asistăm la evacuarea artistului în

favoarea unui proces: un caz exemplar este cel al lui W. Burroughs cu *The Third Mind* (1975), reluat sau augmentat în *Opere încrucișate* (1976), împreună cu B. Gysin[270]. Pe de o parte, cei doi autori se contopesc într-un al treilea, care-i elimină de pe scenă, pe de altă parte ei fac uz de tehnici destinate să-i deposedeze de orice inițiativă în construcţia textului; de exemplu, *cut ups* formă sistematică și mecanică de colaj, și permutaţii (toate cuvintele unei fraze comutate în conformitate cu o lege matematică, care se aplică independent de autori). E vorba pe de o parte de „negarea personalităţii autorului, a dreptului său de a deţine controlul asupra cuvintelor”, de evacuarea scriitorului în calitate de subiect care ar avea ceva de spus, iar, pe de altă parte, de explorarea tuturor posibilităţilor limbajului, pentru a se evita pe cât posibil dimensiunea alienantă a acestuia. Dacă lăsăm deoparte contradicţia internă a acestui demers (de ce să vrei a te sustrage unei alienări dacă omul, oricum, nu mai există…) importantă este vocaţia pur tehnică a unor asemenea întreprinderi: autonomia subiectului este eliminată ca urmare a întrebuinţării tehnicilor mecanice (ceea ce este o caracteristică a lumii tehnice), iar ceea ce precumpănește, ceea ce contează și are importanţă este căutarea tuturor posibilităţilor unui instrument – limbajul – exact ca în toate tehnicile. Și dacă se exclamă că limbajul nu este un instrument (vezi toate discursurile care se știu pe dinafară ale lingvisticii și ale structuralismului), voi răspunde că avem de-a face cu un discurs eminamente tehnicist, care transpune instrumentul dominant tehnic în câmpul metafizicii (refuzându-se – evident – în același timp orice metafizică). Toate acestea îi sunt specifice mentalităţii tehniciste.

Dar cum să rămâi doar la constatarea unui eșec? Trebuie să ne justificăm. De acum se va declara aşadar (și e un nou pas înainte al teoriei) că *nu există realmente nimic „de spus”* Că nu trebuie, mai ales, să spui ceva, să

270 Brion Gysin (1916-1986) - poet, prozator și pictor american, a scris în colaborare cu W. Burroughs lucrarea experimentalistă *Al treilea spirit,* (n. t.)

vrei să spui ceva, căci nu există, metafizic vorbind, niciun sens. Și nu mai poate exista nicio *intenţie* posibilă. Și deși această artă poate fi perfect subiectivă, există cel puţin o parte a subiectivităţii care este repudiată: intenţia, căutarea sensului, a raţiunii, a ideii. Artistul trebuie să caute să nu spună nimic. O asceză perfect negativă. Dar aceasta implică și ultimul palier: nu e suficient să nu existe sens, ˟s-ar putea întâmpla ca, în ciuda a tot, să existe scăpări, ˟s-ar putea ca sensul să apară de undeva, ca butanul dintr-o butelie prost închisă. Să avem grijă. Căci nu *trebuie* să existe sens. Sensul a murit. Dar poate nu chiar de tot. Iar atunci trebuie să-l ucidem. Astfel se trece de la constatarea eșecului și a neputinţei, la voinţa de eliminare, care derivă dintr-o metafizică, ce se prezintă ca o teorie, dar nu e teorie, e o metafizică perfect congruentă sistemului tehnicist, a cărui dezvoltare o scoate din încurcătura scrupulelor și a valorilor morale ale omului. Ajungem astfel la ultimul nivel: acela al izolării perfecte a omului tocmai *prin* ceea ce ar fi trebuit să constituie un mijloc de comunicare. Dar de comunicare a *ceva.* Aceasta artă se prezintă ca o minunată reţea de fire telefonice, de toate culorile, de toate capacităţile, cu cabluri coaxiale și standarde automatice, dar iată că nu există nimeni care să vorbească în receptor și nimeni care să-l audă și să-i răspundă. Iar publicul este pur și simplu invitat doar să admire arta inginerului și abilitatea lucrătorilor care au știut să producă așa mănunchiuri frumoase de fire… Evident, această excizie a sensului n-a reușit în aceeași măsură și nu corespunde la toţi artiștii aceluiași impuls. Mediocră și poticnită la unii, disperată la alţii. Unii produc puţin „nu contează ce” din lene, teoria pierderii sensului dându-le o mare siguranţă. Din moment ce, oricum, nimic nu are sens, de ce să te osteneşti? Această convingere conferă o securitate absolută, o certitudine neîndoielnică (fără niciun conţinut) cu caracter religios și, de aceea, atunci când se vorbește despre sens într-un asemenea mediu, el, sensul, este asasinat. Dar nu e vorba numai de lene. Mai este ceva: cum să nu-ţi dai seama că arta

producătoare de sens aparţine de o suită, unei serii, că sensul nu este o explozie neașteptată, ci participare la o căutare milenară, aşadar el este „complicele esenţei afirmative a culturii” (Marcuse[271]). Altfel spus, *orice* sens este obligatoriu conservator și reacţionar. Pentru a se pune capăt unei asemenea condiţionări prin cultură, trebuie pur și simplu să se refuze orice sens, indiferent care ar fi acesta. Doar un asemenea demers este eminamente revoluţionar. Mai mult decât atât, atâta timp cât arta este legată de reprezentarea unui obiect, ea confirmă obiectul în cauză în semnificaţia lui. Ceea ce este încă o atitudine conservatoare! Astfel încât refuzul semnificaţiei estetice este însoţit de refuzul oricărei asemănări, interioare sau exterioare, încă un pas: cunoaştem tendinţa artelor de a fuziona, de a se confunda una cu cealaltă. Și această tendinţă este legată de moartea sensului: atâta timp cât există niște „specialiști”, există și un fel de ideal de armonie, de ordine, care se exprimă prin ea. Vederea nu este totuna cu auzul, iar corespondenţele sunt subtile, dar armonioase și neperturbatoare. în fapt, această armonie, această ordine sunt niște garanţii ale integrităţii, ale posibilităţii unui sens. Dar dacă sensul este recuzat, atunci e obligatoriu să fie introdusă în artă dezordinea. Și arta, care nu mai poate să fie simbolică, va găsi expresia potrivită noului ei nonsens în montaj. Lipirea unor hârtii de ziar într-o pictură (și toate dezvoltările pe care le permite o asemenea tehnică) nu constituie o nouă formă de artă: este negarea sensului artei prin infuzarea în operă a unor fragmente din realitatea cotidiană. Nu mai poate fi vorba despre imitarea unor obiecte exterioare, despre atribuirea unor semnificaţii acestor obiecte, despre crearea unor relaţii simbolice și artificiale, despre raportarea obiectelor respective la un anumit sens. Nu: avem doar o bucată de hârtie de ziar, încadrată de câteva pete de culoare, pe care artistul o aruncă în faţa amatorului. Arta participă astfel la ceva ce-i este cu desăvârșire străin în timp ce nu-și mai

271 Herbert Marcuse (1898-1979) - filosof german de orientare neomarxistă, reprezentant al Școlii de la Frankfurt, (n. t.)

duce la bun sfârșit funcţia pe care a avut-o până acum: semnificarea. „Arta devine practic un obiect printre alte obiecte, devine ceva despre care nu știm prea bine ce este” (Adorno). Și devine, în același timp, în consecinţă, o artă a nimănui. „Eu sunt un altul. Poezia este făcută de toţi”. Și, din păcate, acești „toţi” a devenit astăzi calculatorul. Și este evident că dacă arta este *esenţialmente* purtătoare de sens, calculatorul nu are nimic de a face cu ea. Iar atunci când acesta ni se impune în toată evidenţa strălucirii lui, *este necesar* ca arta să nu mai transmită vreun sens. Deoarece calculatorul poate să facă orice (rămâne de văzut, dar să admitem), dar nu poate crea sens pentru acest străin care este pentru el omul. Iar această dilemă dusă până la punctul extrem fusese pusă deja de muzica matematică, de exemplu. Transformarea, radicalizată matematic, a elementelor expresive într-un material, punea deja în discuţie orice expresie. Rigiditatea construcţiei, logica ei, pietrificau arta. Avansăm către procedee de organizare a sunetelor, a culorilor, a formelor în totalitate abstracte, care, bineînţeles, exclud orice intenţie sau emoţie și nu sunt valabile decât în măsura în care relaţiile de bază au fost bine alese (chiar dacă se poate să nu mai existe aici nicio corespondenţă senzorială perceptibilă…). ˇS-a întâmplat așa, deoarece instrumentul, aparatul a dominat în întregime tot ce, în mod tradiţional, avea sarcina să fie purtător al sensului. Nu ˇs-a mai pus niciun moment problema finalităţii. Am vorbit până acum în principal despre pictură, muzică sau roman, dar e și mai de mirare ce ˇs-a întâmplat în teatru. Căci acolo am asistat nu doar la dispariţia textului, ci chiar și a gestului, ci chiar și a mimicii. începând încă de la Rorschach, despre care am vorbit, lucrurile au început să se miște pe scenă. Odată cu Teatro di Marigliano și cel della Maschera (prezentate la Bordeaux în octombrie 1973) nonsensul total, imaginea pură, au fost cele care au produs o nouă „poetică teatrală”. „O materie în mișcare, alcătuită din fragmente și insesizabilă în totalitatea ei”. O suită de secvenţe, fragmente discontinue revelate prin iluminaţii succesive,

fraze neduse până la capăt, o muzică săracă, hipnotică, câteva note repetate la nesfârșit, cu evocarea unei continuităţi posibile, prin reapariţia motivelor fugitive…

Se repudiază ideea că esenţa teatrului este cuvântul (în favoarea gestului și al grimasei). Se repudiază ideea că se poate comunica prin limbaj. Acesta e privit cu neîncredere, pus sub semnul îndoielii, luat în derâdere („Vom renunţa la superstiţia teatrală a textului și la dictatura scriitorului”, spunea Artaud). Limbajul este inadecvat și, prin urmare, va fi ridiculizat, accentuându-se pe non-comunicare, pe precaritatea cuvintelor, dar cum de acești autori nu-și dau seama că se limitează să reproducă punerea sub acuzaţie a limbajului de către Tehnică? Tehnicianul este cel care spune, înaintea celorlalţi, că limbajul vorbit este inadecvat, imprecis, fără conţinut și că-i este de preferat desenul, schema, epura (iar în teatru gestul și pantomima, expresia corporală!). Tehnicianul este cel care repudiază „vorbirea frumoasă” în profitul algebrei. Iar artiștii noștri, subjugaţi fără să știe de o evidenţă atât de limpede, se sinucid, asasinează Arta, comunicarea, verbul, pentru a se pune în sfârșit de acord cu marile puteri organizatorice din societatea noastră. Bieţii omuleţi care se cred nonconformiști aducând pe scenă trupe de expresie corporală nu sunt decât niște auxiliari ai triumfului din societate ai Tehnicii. Doar cuvântul, semnificativ și purtător de comunicare, este aici revoluţionar, doar el poate pune în discuţie Imp˘eriul tehnicist.

Dar a încerca să găsești un sens într-un poem sau într-o pictură, înseamnă să fii sigur că în acel tablou sau în acea scriitură nu există nimic de înţeles, că ele trebuie luate ca atare, fără nimic în plus, pentru că de acum înainte pictorul e preocupat doar să picteze (nu să picteze ceva), iar poetul să alinieze unul după altul niște cuvinte (nu să formuleze o idee). Deja Manet, după Daix, „se interesează doar de actul de a picta, fără să aibă nevoie de Dumnezeu, de natură sau de corespondenţe pentru aceasta, imaginaţia lui lucrează numai *în tușă.* De aceea,

pentru el identificarea sau semnificaţia socială, istorică sau literară a lucrurilor pe care le pictează constituie o problemă lipsită de sens”. Iar Daix formulează admirabil opoziţia: „Manet voia o *pictură construită* acolo unde Baudelaire ar fi vrut o *morală construită.* Astăzi se poate înregistra victoria deplină a lui Manet. Totul a apucat-o pe o singură cale. Imaginea, semnul devin viabile prin ele însele și pentru ele însele. Obiectul pictat, reinventat de pictură îşi are „demnitatea de existent” în el însuși. Nu mai are nevoie să facă trimitere la nimic, nici la artist, nici la o idee. Astăzi știe oricine că semnele (sunete, cuvinte, imagini…) transmit cantităţi de informaţii independente de semnificaţia mesajului transmis voluntar prin intermediul lor; sarcina tehnicii este de a perfecţiona la nesfârșit acest semne. Iar sarcina artei moderne este de a opera ruptura radicală dintre informaţiile independente specifice semnului și mesajul, care, în ultimă instanţă, trebuie să fie exclus. Kandinsky afirma că „un punct spune uneori mai mult decât o figură umană”, bineînţeles doar pentru cei pentru care figura umană nu reprezintă decât un asamblaj de linii și puncte. Dar, potrivit acestei logici, în afirmaţia lui Kandinsky există un cuvânt în plus: „spune”, dar cui, despre ce? Nimănui, nimic. Arta modernă trebuie să tindă spre punctul în care emite „semne fără semnificaţie, propunând totodată o semnificaţie nouă a fiinţei artistice, în totalitate abstractă, aceea a unui cod de reguli” (Moles). Dar mai există, firește, încă un pas de făcut. După afirmaţia „Căutarea sensului exclude înţelegerea operei (de către spectator)”, iar apoi aceea că „Artistul creează forme și nu sens” nu poate urma, obligatoriu, decât anatemizarea sensului: „Sensul trebuie exclus în mod voluntar și cu toată energia”. Semnificatul, el însuși, îşi pierde consistenţa, în faimosul discurs al lingvisticii. El nu mai constituie o realitate și întrucât de Saussure[272] scrie că „semnul lingvistic unește nu un nume și un lucru, ci un concept și o imagine acustică” se pot duce cu voioșie

272 Ferdinand de Saussure (1857-1913) - lingvist elveţian, creatorul lingvisticii structuraliste, (n. t.)

lucrurile la limită, eliminându-se conceptul existent sau antecedent. Există doar o dorinţă de a picta sau de a scrie și dacă i se adaugă o intenţionalitate oarecare, ei bine, este ucisă dorinţa. Literatura, pictura, sunt „activităţi productive, libere de orice sens anterior practicii lor" (Ricardou), aşadar o simplă practică tehnică, neatingându-și, la fel precum tehnica, deplina eficienţă decât în măsura în care nu există sens. Dogma exprimării (să exprimi o idee, ceva anume) este după Ricardou factorul unei incompetenţe totale. Un artist modern trebuie să se ferească de ea. Ricardou[273] este realmente campionul acestei lupte împotriva sensului, elaborând pentru asta un întreg sistem. Textul în stare pură. Fără autor, fără cititor, fără personaj. Cuvântul, sintaxa sunt productive prin ele însele; toate acestea funcţionează, produc, romanul sau poemul sunt niște „mașini" (dominantă tehnică evidentă). Ceea ce *este* mașină, este și limbajul sau textul. Dar ele nu pot să funcţioneze dacă nu există nimic de spus cu ajutorul lor. Scriitorul n-are în cap nimic care ar putea să treacă în text. Și este cunoscut atacul violent al lui Ricardou împotriva lui Sartre, deoarece acesta făcea să primeze „conţinutul" asupra mijloacelor. „Doctrina sartriană nu este decât o generalizare pripită a unui caz extrem de particular. Dacă la masă cineva spune: – Pâinea, vă rog!, suprapunerea practică a obiectului cu semnificatul îi permite celui dintâi să-l eclipseze pe cel de-al doilea."... Așadar un asemenea uz al limbajului este „un caz extrem de particular"! Esenţial și adevărat este textul. în sine. Un text care n-a fost încă scris, dar care ek-sistă[274] în calitatea lui de text în limbile viitorului și care cere cu insistenţă *să se nască.* Și tocmai acest „încă nescris" care este, neapărat, „de scris" suscită dorinţa scriitorului de a scrie. Nu mai există conţinut al textului, ceea ce determină producerea lui, este „evocarea funcţionării procedeelor

273 J. RICARDOU, *Probleme ale noului roman,* 1967; *Pentru o teorie a noului roman,* 1971 (n. a.)

274 A ek-sista, ek-sistență - termeni care desemnează în filosofia lui Heidegger o posibilitate a ființei, un "viitor" al acesteia, (n. t.)

prevăzute” (aşadar tehnica). în acest univers omul, cu toate dimensiunile sale, este anulat, în roman nu mai există personaje. Trebuie să se opereze „înlocuirea violentă a personajelor cu persoane gramaticale perfecte, rebele în raport cu orice însușire”. Iar autorul este, firește, un personaj mitic, care e construit pornindu-se de la particularităţile unui text. Este un transmiţător de comenzi și un operator de calcule. Pe de altă parte, odată cu autorul este suprimată și coerenţa „operei”. Nu există niciun motiv să ne oprim la o paginaţie. Putem azvârli un text în celălalt. „Niciun text nu aparţine cu certitudine unei opere, din moment ce aceasta nu trebuie să aibă, în niciun caz, o coerenţă de sens! Raţiunile de a fi ale textului pot fi citite numai și numai în text. E de ajuns să se introducă primele propoziţii în mecanism, și apoi totul se desfășoară fără poticneli sau alternative, în cicluri sau în secvenţe. Dar cine e cel care operează aici? Cititorul? Nu cititorul, ci cel care aplică tehnicile de lecturare. Autorul este eliminat în profitul textului și al rolului atotoroducător al cuvântului. Cititorul este eliminat în profitul unui ansamblu de tehnici de lectură. O lectură autogestionată. Cititorul trebuie să fie înarmat cu o tehnică de o inepuizabilă complexitate pentru a putea să decripteze absenţa sensului din text, dar și ek-sistenţa lui. Există niveluri de realitate a textului, care nu se dezvăluie decât prin aplicarea acestor tehnici. Pentru aceasta, e necesar să se asigure „rolul productiv decisiv al semnificanţilor”. Și pentru ca mașinăriile textuale și tehnicile de lectură să funcţioneze este absolut necesară alungarea, evacuarea, uciderea sensului. Cunosc puţine exemple care să demonstreze la fel de bine o subordonare inconștientă atât de profundă a unei idei vizavi de procesul tehnicist.

Dar iată că, în pofida sistemului, se produce o răsturnare de neevitat. Arta modernă, fiind organizată la fel ca societatea actuală, refuză sensul, dar, în același timp, se organizează după principiile tehnice ale aceleiași societăţi. Arta reprezintă astfel o recuzare, ca urmare a refuzului sensului, dar și un reflex, ca urmare a aplicării

principiilor. Și, în consecinţă, eliminarea totală a sensului nu este posibilă! în ciuda tuturor eforturilor. Pierderea sensului, pe care o proclamă artistul și teoreticianul, ca și cum ar vrea să distrugă tot ce a fost arta până acum, nu constituie ultimul cuvânt. Teatrul absurdului sau al deriziunii (Beckett, Adamov) nu exprimă un sens obișnuit, dar, pe de o parte, contestându-și propriul sens și propria coerenţa, el reconstituie un sens nou coerent vizavi de el însuși. Dacă ne plasăm în *interiorul* acestei arte a non-sensului, regăsim aici sensul și coerenţa. Exact ca atunci când încetezi să evaluezi tehnica în raport cu umanul sau cu natura și te plasezi în propria ei perspectivă, iar ea devine raţională și plină de sens. Dar un sens care nu este nimic altceva și nimic mai mult decât cel inclus în tehnica însăși. Totuși, decalajul, conflictul implicat în această trecere vine tocmai să acrediteze acest sens: sfârșitul problematic al artei (înregistrat prin produsele calculatorului) este perceput ca un fel de suferinţă ce face parte din întregul suferinţelor pe care i le provoacă omului tehnica, dar noua artă nu ușurează această suferinţă, ci dimpotrivă. Și în măsura în care această contestare, acest refuz reprezintă contestarea unui lucru care avea sens, ne aflăm în realitate, cu toate școlile, care proclamă moartea sensului, în prezenţa unui nou dogmatism, a unui nou moralism.

Rămâne totuși posibilitatea unei anihilări a semnelor în sine. Totul este legat de realitatea, de existenţa lor, iar contestarea acestora nu se lasă mult așteptată. Când un concert orchestral se reduce la distrugerea cu lovituri de secure sau de ciocan a instrumentelor muzicale, când se instituie un seminar despre Distrugere ca procedeu (Universitatea Oregon, 1966, menţionat de Mumford) într-o clasă de semantică vizuală, clasa lui Morris Yarowski (iar un student dă de pământ cu o prăjitură și sparge cu ciocanul un ecran TV), suntem în prezenţa unui moment când semnul în sine tinde să fie eliminat. Și regăsim, la capătul unui alt drum, Non-Arta, Non-Opera, absenţa totală. Dar aici nu este vorba despre un efect al tehnicii:

este doar prelungirea, continuarea, consecinţa negării sensului, negare care provine din tehnică. Or, această negaţie a sensului este negarea artei în sine. Suntem în faţa unei opţiuni de fond, imposibil de demonstrat, dar care pare a rezulta din examinarea raportului dintre ansamblul întregii societăţi și arta acesteia. Francastel are perfectă dreptate atunci când scrie că arta nu este decât un joc de specularizare pur imaginar și că este imposibil „să adaugi sau să elimini după voie anumite elemente ale unui ansamblu organic constituit... că nu poţi defini frumosul ca pe o putere exterioară obiectului... Obiectul este întotdeauna produsul omului total... Este absolut arbitrar să-i refuzi elementului estetic *participarea la semnificaţia întregului...* Arta este, înainte de toate, o putere informativă... în opera de artă se descoperă întotdeauna modalităţile de acţiune absolut distincte ale tehnicii care nu este decât o instituţie”. Dacă nu există dincolo de operaţii subiect, intenţionalitate, sens, transmitere a unei informaţii semnificative, atunci nu există nici artă. *Sau, cel puţin, ceea ce se înţelegea prin acest cuvânt până acum.* Dacă este așa, mișcarea pe care tocmai am analizat-o constituie negarea a *tot* ce a fost considerat artă începând de la originile umanităţii. Nu trebuie să fim surprinși, prin urmare, că ˟s-a ajuns la acest ultim punct: eliminarea semnului, după ce i ˟s-a consacrat o adevărată idolatrie. l-ar această vădește, la limită, caracterul ireconciliabil al artei (oricare ar fi ea) cu sistemul tehnicist.

III. LUDISMUL TEHNICIST

Am văzut că pentru purtătorii unui mesaj, arta era un joc pentru că era revoluţionară, dar ea este privită la fel și de teoreticienii artei formale. în realitate este vorba despre implicarea în joc a instrumentelor pe care tehnica modernă ni le pune la dispoziţie și în raport cu care artiștii sunt invitaţi să facă pe tehnicienii. Ideea, că arta este un joc, coincide cu teoretizările și cu absenţa sensului. Este un joc ca șahul sau bridge-ul: faptul de a juca n-are niciun sens... joci pentru ca să te distrezi, pentru că îţi place să

faci asta, pentru că așa îţi petreci mai plăcut timpul, pentru că astfel eviţi să te gândești la alte lucruri, te joci pentru că vă aflaţi acolo mai mulţi care doriţi să faceţi asta. La fel și cu arta. Dar în același timp, jocul implică aplicarea unor reguli foarte stricte, principii, o practică bine fixată, iar arta jocului constă în a face, ca urmare a acestor reguli imperative și complexe, ceva care să fie în același timp personal și victorios. Observăm acum că legătura dintre absenţa sensului și teorie nu se explică și nu se justifică decât dacă arta este un joc. Dar la toţi acești teoreticieni ai artei ca joc există o ușoară deturnare. Ei afirmă cu gravitate că arta este un joc în sine, că n-a fost niciodată altceva, că omul este un jucător, iar arta reprezintă, pur și simplu, doar expresia acestei caracteristici. în timp ce, pentru a fi luaţi în serios, ei ar fi trebuit să evite asemenea generalizări metafizice despre Artă, ca și cum în toate societăţile sau în indiferent care dintre ele i-am putea da artei o definiţie identică, ca și cum un fenomen, o activitate atât de complexă ar fi fost concepută la fel pe parcursul variaţiilor istorice ale tuturor societăţilor! Se comite o eroare și mai mare, atunci când, pornindu-se de la ceea ce a devenit arta în ziua de astăzi, se concluzionează: „Noi înţelegem mult mai bine natura fenomenului, cei de până acum ˟s-au înșelat de fiecare dată și, deoarece astăzi arta a devenit joc, ea a fost *aşadar* mereu asta pentru întreaga specie umană.”, de vreme ce în realitate suntem puși în faţa unei justificări specifice epocii noastre vizavi de ceea ce a devenit arta. Ea este redusă la statutul de joc de către eficacitatea și de către utilitarismul societăţii tehniciste. Dar trebuie să remarcăm că, afirmându-și marea îndrăzneală revoluţionară, teoreticienii noștri repetă cu fidelitate atitudinea burgheză faţă de artă, care, așa cum am arătat deja, era privită ca făcând parte din sărbătorile și distracţiile vieţii. Denunţând spiritualizarea și idealizarea artei de către burghezie, ei denunţă de fapt doar reverenţa ironică făcută de burghezie în faţa a ceea ce dispreţuia cel mai mult. Singura valoare care i se recunoaşte artei era tocmai aceea de joc și de

amuzament! Moles vorbește cu îndreptăţire din perspectiva teoriei sale despre „arta jocului permutărilor și al combinaţiilor”. Consumatorului i se oferă o mulţime de combinaţii între elemente variabile[275] și pentru a i se furniza excitaţia necesară plăcerii artistice, este de ajuns să i se reveleze că are la dispoziţie un câmp imens de posibilităţi de explorat. Această artă este un joc al posibilităţilor, un mod de explorare estetică, dar asta nu cu putinţă decât dacă ˚s-a pus semnificaţia între paranteze, și nu există nicio valoare nici de exprimat, nici de așteptat. Jocul nu are sens. Cum n-are nici viaţa. Dar consumatorul trebuie stimulat în direcţia unor producţii mai interesante cu ajutorul regulilor complexe sau al „filtrelor”. Căci jocul nu este joc decât dacă se respectă un ansamblu de reguli și de constrângeri. Nu mai este necesar ca într-o societate atât de admirabil prevăzută cu mijloace tehnice să se producă opere comparabile cu cele de odinioară. „Poetul, titular etimologic al creativităţii lingvistice nu mai scrie poeme în sensul tradiţional (decât poate din greșeală), dar exprimă mai bine decât oricând o societate care descoperă arta ca joc... el se dă pe mâna constructorilor de structuri sintactice și descoperă prin metoda 5 + 7, dragă lui Jean Lescure[276] că sensul este Gestalt-ul cel mai rezistent la toate distorsiunile la care demonul jocului supune fraza sau, asemenea lui Dufrêne[277], dizolvă poezia în fonetică...” (Moles). Regulile și constrângerile sunt produse de imperativele matematice și tehnice. Dar, firește, pentru a înnobila ceea ce jocul are pueril și neserios, ni se declară că omul se joacă „așa cum

275 Așa a putut să fie calificat grandiosul film al lui RIVETTE *(Out 1)* drept un “puzzle” construit din diverse secvențe de film realist, dar antrenând invențiile originale ale “comedianților”, de la care fiecare spectator trebuia în cele din urmă să-și creeze propriul film, urmând cutare sau cutare filieră, să caute o cheie a filmului dincolo de film și să încerce să răspundă întrebărilor fără răspuns puse de peliculă... Exact așa se întâmplă și în muzică; cum să nu consideri joc pur Arhipelagurile lui BUKUREȘLIEV (1958), ale căror elemente sunt mobile și pot fi deplasate după dorința executantului, variabile la nesfârșit, în absența oricărei teme. Când variațiunea a sfârșit prin a elimina în totalitate tema, atunci nu mai există efectiv altceva decât joc. (n. t.)

276 Jean Lescure (1912-2005) - poet, prozator și scenarist, participant la mișcarea de Rezistență, (n. t.)

277 François Dufrêne (1930-1982) - plastician și poet letrist. (n. t.)

se jucau zeii în Olimp”. Desigur, datorită mașinilor poţi să te crezi Jupiter. Produsele (nu se poate vorbi despre opere de artă) acestor jocuri sunt de altfel echivalente cu cele ale jocurilor curente. E vorba fix de cuvinte încrucișate, de rebusuri, de puzzle, de jocuri de cuvinte, de enigme, de probleme amuzante, et[. Explicaţiile lui Ricardou în legătură cu, de exemplu, textele lui Roussel[278] arată că acesta îşi propunea, într-adevăr, enigme, criptograme, ghicitori. Trebuie avute în vedere corespondenţele dintre „cuvintele fondatoare”, textul trebuie dezintegrat. Iar când textul spune că barca se dezintegrează, vrea să spună de fapt, printr-o alegorie, că asta i se întâmplă textului; și când se vorbește despre oameni albi și oameni negri, e vorba despre o alegorie a hârtiei și a cernelii, este precizată scriitura. Suntem invitaţi să luăm parte la jocul pe care îl practică E. Poe în *Cărăbușul de aur,* să citim textul ascuns, să descifrăm „scriitura din scriitură”. Autorul scrie un text care trebuie privit ca un rebus sau ca o criptogramă, el nu vă pune la dispoziţie regula jocului, astfel încât prima parte a acestuia constă în descoperirea regulilor, iar cea de a doua în aplicarea lor. Sau pictorul vă prezintă fragmentele unui puzzle, pe care trebuie să le puneţi în ordine (dar fără să vă închipuiţi că o să ajungeţi – ca într-un puzzle banal – la reprezentarea unui subiect). în *Proiect de revoluţie la New York* (1970), Robbe-Grillet orientează romanul spre joc. Un joc cu cărţile intenţionat măsluite. El prezintă serii de imagini amestecate în timp și spaţiu, crâmpeie de povestite, care trebuie recombinate. La fel procedează, așa cum o anunţă încă din titlu, Julio Cortăzar[279] în *Model de asamblat* (1971[280]). Cartea poate fi ˟începută de oriunde. „Blocurile textuale” nu intră în niciun raport unele cu altele, nimic nu avansează, nimic nu se explică. Cititorul este invitat să modifice textul după

278 Raymond Roussel (1877-1933) - poet, prozator și dramaturg, care a anticipat metodele de creație teoretizate de grupul Tel Quel, mai cu seamă de Jean Ricardou. (n. t.)

279 Julio Cortăzar (1914-1984) - mare scriitor argentinian, reprezentant al “realismului magic” latino-american. (n. t.)

280 Anul de apariție al ediției franceze: *Maquette à monter,* (n. t.)

dorinţa lui. Fiecare moment al povestirii este independent și poate fi legat de un alt moment particular. Fiecare personaj are un dublu sau un triplu. Indiferent ce acţiune a indiferent cărui personaj poate fi produsă prin orice acţiune a unui alt personaj. Nicio vorbă de cauzalitate. Doar niște bile de loterie bine rotunjite, bine închise pe care le puteţi pune după voie în cutare sau cutare căsuţă. Fiecare îşi poate alcătui în felul acesta cartea pe care şi-o dorește… „Vreţi să vă jucaţi cu mine?” Asta este impresia pe care ţi-o lasă asemenea opere, dacă ai o fire ursuză. Dacă, dimpotrivă, ești un exaltat, te entuziasmezi: „Iată că în sfârșit a fost descoperit mijlocul care asigură participarea cititorului. Spectatorul sau auditorul este provocat să devină activ, să construiască el însuși opera, cu niște materiale pe care artistul le-a ales cu grijă, le-a lustruit, le-a dispus acolo unde trebuia”. Așa cum în arhitectură, odată cu Yona Friedmann, locatarii îşi pot aranja ambientalul după propriul lor gust (dar, vai, asta nu se poate întâmpla decât într-o lume hipertehnicizată: aici locatarii pot să refabrice tot, să pună în discuţie tot, firește, cu excepţia sistemului tehnicist! O dată în plus, li se lasă la dispoziţie decorul; despre lucrurile serioase nu încape discuţie. Odată în plus, regăsim funcţia atribuită artei de burghezie!). Romanul-puzzle, care *trebuie* considerat ca atare pentru a stârni un interes oarecare; căci nu veţi găsi în el nici frumuseţe, nici profunzime, nici valoare, nici adevăr: un puzzle care vi se pune la dispoziţie pentru a vă dezlega mintea, pentru a vă pune în mișcare, pentru a vi se evidenţia complexitatea limbajului. Pictorul vă pune în faţă imagini de artă optică în care „elementul artistic este jocul subtil propus receptorului de-și face privirea să oscileze între mai multe nivele ale mesajului, mai multe repertorii de super-semne (cercuri, pătrate mari și mici, pattern-uri generale)” (Moles). Aceasta corespunde, pe de o parte, jocurilor tip „iluzie optică”, pe care le găsim în toate jurnalele, iar, pe de altă parte, testelor de aptitudini sau de abilitate. Se procedează la fel și în cazul asociaţiilor de cuvinte sau de silabe, iar jocurile

de cuvinte constituie o practică curentă. Și se ajunge astfel la un punct-limită deosebit de interesant: vorbind despre mașina de scris (calculatorul care *compune* el însuși un text), Moles ne spune că, dacă discursul ar conţine un anumit sens, acesta ar produce niște derapaje inacceptabile. Dar dacă eliminăm sensul din discurs și considerăm acest discurs ca o pe serie de secvenţe, de asociaţii de cuvinte, care să ţină cont de „cuvintele utile” și de „elementele de montaj”, rectificând și epurând asociaţiile, putem obţine un text valabil. Astfel înfloresc jocurile de cuvinte se va scrie de acum înainte „Nul con l écoute” (Nu-l ascultă niciun neghiob) în loc de „Nul cuz̨on l écoute” (Nimeni pe care să-l asculţi). „Changer dʒethiquette et des tics” (Să schimbi eticheta și ticurile), „au nom du pire” (în numele celui mai rău) în loc de Père (Tată), les semis aux logique (seminţele logicii) în loc de sémiologique (semiologic), s est mis au tics (s-a pus pe ticuri) în loc de sémiotique (semiotic), ça signifie (asta ia foc), în loc de ça signifie (asta semnifică), et[. Se pot parcurge așa kilometri întregi[281]. Ceea ce mă izbește este sărăcia, stupiditatea de necrezut a acestor jocuri de cuvinte care par luate din Almanahul Vermot[282]. în privinţa jocurilor artistice suntem la nivelul actualelor jocuri televizate și al glumiţelor de Café Concert de la 1900. Arta-joc se situează la nivelul distracţiilor militărești. După ce ˟s-a elaborat o teorie foarte complicată, ˟s-au

281 Nenumărate jocuri de cuvinte care n-au altă valoare decât aceea de a nu răspunde la cerința de sens a cititorului: ”Peu ou Proust”, ”les-je-sont faits!”, etc., un adevărat potop întâlnim de exemplu în Călătorie la Naucratis de ALMIRA, 1975, 550 de pagini de delir verbal fără altă cheie decât Eu, Eu și iar Eu. Iată și, extrasă din revista Tel Quel, cosmogonia lui BRISSET: “Les dents,la bouche. Les dents la bouchent. L’aidant la bouche. L’aide en la bouche. Laide en la bouche.Laid dans la bouche. Lait dans la bouche. L ’est dans la bouche. Les dents là, bouche.” Aș putea să-i semnalez că a lăsat pe dinafară: l’Edam à bouche, de exemplu... *Poem* de LAX: Quiet - teiuq - silence, etc. în ceea ce privește interpretarea textelor, dăm peste aceeași subtilitate: Ricardou stabilește corelația, prezentă într-un roman, a pasajelor în care cuvântul ’’rouge” a luat diverse forme. Rouge - orgue -rogne — gourd - goret - goure - grue și consideră că ele trebuie puse în relație cu acest fir pentru a se înțelege despre ce este vorba... Suntem în prezența unor indici de distrugere a limbii, aceasta nemaifiind decât pretext pentru jonglerii, (n. a.)

282 Publicație anuală, care apare începând din 1886 și conține sfaturi practice, glume și calambururi, (n. t.)

întrebuinţat termenii cei mai savanţi și ˇs-au formulat reflecţiile cele mai profunde despre Scriitura scriiturii sau despre limbaj ˇs-a ajuns în cele din urmă la cele mai ridicole chiţcăituri șoricești. Se înţelege de la sine că aceeași teoreticieni și artiști resping cu vehemenţă până și ideea unei *opere* de artă. Evident că toate aceste scamatorii de teatru de estradă n-au cum să dureze sau să supravieţuiască. Nu păstrăm cu grijă cuvintele încrucișate pe care le-am dezlegat în tren. Nu apelăm la magnetoscop pentru a putea urmări la nesfârșit jocurile televizate ale lui Guy Lux[283]. Or, acesta este nivelul producţiilor despre care vorbim. Să precizăm totuși că ele sunt niște rebusuri ce se adresează intelectualilor de înaltă calificare și îl au pe Guy Lux drept estet patentat. Pe de altă parte însă, din moment ce e vorba de joc, n-ar trebui lăsate deoparte interesul și amuzamentul. Dacă ne jucăm, este și pentru a ieși din cotidianul cenușiu, posomorât și plictisitor. Numai că ceea ce ni se propune nu are deloc un aer jucăuș. Suntem invitaţi să ne chinuim mintea, să citim lucruri de neînţeles, să vedem mii de cruciuliţe ascunse în niște pătrate... Eu unul nu mă joc așa. Aș putea spune chiar că mă plictisesc mai tare decât în metrou când îi citesc pe Pinget[284] și pe Claude Simon[285], când îi ascult pe Boulez sau Barbeau, când mă uit la Vera Molnár[286] sau Mondrian. Nu este o chesţiune de dificultate intelectuală. Mi ˇs-a întâmplat să citesc lucruri destul de dificile, oricum mai dificile decât Roussel. Este o stare de plictiseală copleșitoare, e apăsarea unei greutăţi lipsite de conţinut, care survin după un prim moment de curiozitate. Nu resimţi nicidecum lejeritatea jocului! Nu! Dacă asta este sărbătoarea pe care ne-o propun teoreticienii, să mergem mai bine la circ și să lăsăm baltă această „artă-joc teoretic”. Și astfel

283 Guy Lux (1919-2003) - creator și animator de locuri și divertismente, (n. t.)

284 Robert Pinget (1919-1997) - romancier și dramaturg de origine elvețiană, exponent al Noului Roman francez, (n. t.)

285 Claude Simon (1913 -2005) - scriitor aparţinând de școala Noului Roman, laureat al Premiului Nobel, (n. t.)

286 Vera Molnăr (n. 1924) - plasticiană de origine maghiară, unul dintre pionierii artei asistate de calculator, (n. t.)

descoperim limita. Cine va gusta plăcerea unui asemenea joc? Cu siguranţă, doar specialiștii acestuia. Ricardou se va juca pasionat cu piesele pe care i le oferă Claude Simon. Dar numai el. Cititorul plictisit, care nu este un profesionist al literaturii moderne, trece mai departe, trece mai departe și cască. Nu, nu vrem să ne jucăm cu voi. Când vedem rezultatele (căci, în sfârșit, trebuie să apără și rezultate, nu poţi expune la nesfârșit o metodă, trebuie să mai și lucrezi pentru a produce), suntem obligaţi să găsim un răspuns la marea întrebare: oare ei pictează așa fiind[ɔr sunt incapabili să picteze? Poetizează așa pentru că nu pot altfel? Vai, da. Iar gravitatea și profunzimea teoriei nu este decât voalul menit să ascundă această incapacitate, această neputinţă. Societatea tehnicistă reduce creatorul la asta. El nu mai poate decât să amuze. Reproduce caracterul societăţii în care trăiește. O complexitate extraordinară, o miraculoasă bogăţie de mijloace, o putere intelectuală și tehnică nemaiîntâlnită, care, toate, nu produc decât negativul. Cea mai desăvârșită teorie a organizării produce o dezordine de necrezut. Calculatorul cel mai performant nu poate fi determinat niciodată să facă ceea ce, teoretic, ar trebui să știe să facă. Producţia de gadgeturi se multiplică la nesfârșit, iar nu întâmplarea, nu ticăloșii de capitaliști deturnează în direcţia inutilului ceea ce ar trebui întrebuinţat în folosul poporului: acest aspect e inclus în sistem, iar atâta timp cât sistemul rămâne așa (ceea ce este rezultatul dezvoltării tehnice și nu al de vreunei erori a orientării politice) el va continua să producă gadgeturi. Arta teoretică fiind unul dintre aceste gadgeturi, bun să servească sistemul și adaptarea individului la dezindividualizare.

IV. OSCILAŢIA ÎNTRE FORMALISM ȘI SEMNIFICAŢIE

I ntrăm acum într-un alt domeniu al contradicţiilor 1 artei moderne. Am văzut, pe de o parte, o artă care se pretinde purtătoare de mesaj și pe cealaltă parte – un formalism pur. Am vorbit deja despre aceste contradicţii, când am descris arta sfâșiată, dar acum putem să precizăm

unele aspecte noi.

Să cădem mai întâi de acord că în arta teoretică și tehnicistă e vorba de formalism. Prin eliminarea sensului se ajunge la cercetări care duc obligatoriu în direcţia formelor pure. Se face o cercetare combinatorie, care îi corespunde însuși procesului tehnic, adică se caută toate combinaţiile posibile dintre anumite elemente în conformitate cu anumite reguli, și nimic mai mult. Căutarea unei forme pure sau a unei structuri de limbaj, a unui ansamblu de sunete sau de cuvinte se justifică atâta timp cât reprezintă o activitate de investigare (încă un proces extrem de specific tehnicii) și nu e necesar să se raporteze la vreun conţinut. Am văzut că toate acestea pot fi reproduse în afara oricărei intervenţii umane. Când se fac aranjamente de zgomot, combinaţii de sunete, de exemplu, așa cum sunt încercările pe unde scurte despre care am vorbit, cum să nu fie vorba de formalism? Este curios că în marea dezbatere a secolului nostru, adică cea legată de Istorie, arta în ansamblul ei se declară anistorică, acronică, pretinzând că ar rezuma, ar cristaliza într-un singur punct, într-un singur moment, toate relaţiile condensate în timp. Dar între Istoria purtătoare de sens și Tehnica lipsită de semnificaţie, există un conflict ireductibil. Și singura ieșire a artei, odată ce alegerea ˝s-a operat, rămâne formalismul. Știu, bineînţeles, că toţi artiștii moderni refuză acest termen, refuză chiar ideea unui formalism, dar cum ar putea fi altfel? Aici nu e vorba despre o *școală artistică,* ci de o *realitate.* Și tocmai acest primat al formei face posibilă concilierea dintre producţia artizanală și cea în serie. Forma individuală, inventată de un artist, nu se opune formelor în serie, atâta timp cât rămâne doar formă. Când te întrebi ce legătură i-ar putea uni pe niște artiști atât de neasemănători, ca cei pe care îi vedem expunându-și operele pictate sau sculptate de douăzeci și cinci de ani, ce există comun între geometriile de oţel ale lui David Smith[287] și poliesterii torturaţi ai lui

287 David Smith (1906-1965) - sculptor abstracționist american, (n. t.)

Robert Mallary[288], pietrele paleolitice ale lui Ralph Stackpole[289], și aș putea să enumăr o mulţime de alte opere aparent divergente, descoperi că la fiecare dintre ei este vorba de căutarea unei forme.

Arta care se declară informală reprezintă în realitate o căutare de forme. Dar forma nu mai este organică și descriptivă, a devenit abstractă. Formă „pură”. Formă formală. Ea nu mai este – conform lui Kandinsky – delimitarea de pe o suprafaţă în vederea reprezentării unui obiect material; este o tensiune, forma există *prin sine,* e o fiinţă care este, se mișcă, exercită o influenţă. „Încetează să figureze pentru a se configura.”[290] Pentru a elibera forma de obiect, Kandinsky îi anulează delimitarea, care devine o simplă trăsătură de penel. Formele sunt actualizate în tema lor pură, lipsite de orice dimensiune temporală, fără istorie. La Kandinsky formele se constituie într-un veritabil cod, printr-o corespondenţă univocă între semnele picturale și „momentele elementare ale afectivităţii”; există astfel un sistem de echivalenţe stabil (de exemplu Verticalitate – Alb – Activitate – Naștere). Și astfel se constituie la Kandinsky un catalog al formelor conștiinţei pure. „Omul modern caută repausul interior, pentru că este asurzit de exterior și crede că poate găsi acest repaus în liniștea interioară”. Iar arta abstractă trebuie să-i furnizeze această liniște interioară. Dar apar în felul acesta două curente: „un nou obiectivism al compoziţiilor abstracte, care cer numărului și raporturilor culorilor să se constituie în obiecte și care se opune întotdeauna realităţii domniei autonome a artei”, precum și o artă informală, care refuză acest obiectivism și îi acordă preponderenţă materiei, elementului primordial, odată cu refuzul oricărui demers formal... iar aceasta nu coincide cu o mișcare profundă a căutărilor estetice, ci cu

---

288 Robert Mallary (1917-1997) - sculptor american, reprezentant al expresionismului abstract, (n. t.)

289 Ralph Stackpole (1885-1973) - sculptor, pictor și pedagog american, (n. t.)

290 în aceste considerații am urmat studiul lui MALDINET, *Privire, cuvânt, spațiu,* 1973. (n. a.)

realitatea lumii tehniciste. Căci iată-ne ajunși în faţa unei întrebări neliniștitoare, care arată cât de departe a mers criza artei: structuri, forme, diferenţe și ne izbim de tendinţa de dispariţie a formelor, despre care vorbește strălucit Combet[291]. El demonstrează că producţia tehnică furnizează întotdeauna drept materiale „o pastă informă, durificată”, obţinută de fiecare dată prin degradarea structurii unui material originar, materiale comode, dar care au nevoie să fie *decorate*; pentru a li se da formă, ele trebuie colorate, lustruite, lăcuite, oxidate, et[., astfel încât aparenţa sensibilă a materiei este aceea a unui pigment, a unui veșmânt așezat peste neant... O artă-decoraţiune! Iată unde am fost inevitabil aduși! Cât despre aparate, Combet arată pe larg că mecanismele tind să devină invizibile, deoarece, ca urmare a sensibilităţii[292] lor, ele trebuie protejate. „Funcţia este ilizibilă și rămâne invizibilă. Conţinătorul n-are nicio legătură aparentă cu conţinutul”. Cutii bune la toate, care tind să-și micșoreze volumul odată cu miniaturizarea. „Diminuarea formei poate merge până la dispariţia ei totală”. „Funcţia obiectului devorează tot, forma a devenit inutilă: nimic nu mai are formă”. „Estetică a învește mântărilor și a anvelopelor, ne-destinaţie a formelor, cutii bune la toate... Ce cu formele fbncţionale? Ce cu formele organice?... Mergem spre estetica bujiei? Se pare că mișcarea ireversibilă a progresului tehnic ne conduce... la regresul formelor... și că asistăm la dezvoltarea unui principiu ineluctabil... principiul degradării formelor”. Toate acestea, puternic bazate pe experienţă, demonstrează în ce mare măsură formalismul estetic actual este un formalism gratuit și lipsit de orice referinţă în raport cu omul și lumea; arta este eliminată de tehnică până și din universul formelor și, în același moment, artistul, după ce a eliminat sensul, se decide să nu mai fie decât un creator

291 Georges Combet (1895-1980) - estetician preocupat de estetica industrială, (n. t.)

292 Sunt mult mai puțin de acord cu dorința lui Combet de a se reintroduce simțul artistic în corpul societății noastre industriale, dar el recunoaște că acesta ar putea să nu fie mai mult decât o estetică a invizibilului, (n. a.)

de forme. Accept ca în aceste condiţii termenul de formalism să fie repudiat, dar ce alt termen să folosim? Și totuși, acești creatori de forme, dacă resping sensul, își revendică semnificaţia. Trebuie, precum Alberes[293] în *Orizontul 2000 al literaturii* (1974), să punem curentele din cadrul romanului în relaţie cu „mediul” și să legăm, de exemplu, dispariţia subiectului, și chiar a intrigii și a autorului din roman de oraș, iar tema orașului de anonimat. Dar atunci cum să nu te miri de absenţa generală a cadrului tehnicist? Artiștii sunt extrem de retrograzi din acest punct de vedere. Dar tehnica se exprimă prin intermediul lor, fără ca ei ˟s-o știe. Discontinuitatea paroxistică i se substituie analizei clare din romanul clasic, iar relativismul vechii stabilităţi a raţiunii și a operei finite. Sau trebuie, precum revista *Change* (1974) să punem școlile artistice în relaţie cu mișcările literare: suprarealismul cu psihanaliza, literatura angajată cu fenomenologia, Noul Roman cu structuralismul. Și așa ne plasăm în plin idealism! Dar, în orice caz, rămâne de reţinut că forma este singura soluţie pe care o găsește creatorul, artistul, romancierul, fie pentru a ieși din impasul totalităţii muzeului imaginar, fie pentru a exprima indicibilul, șocul emoţional, confuzia, distorsiunea civilizaţiei noastre, strict tehniciste, aşadar formale, căreia, atunci când nu-i descoperi nici sensul, nici fiinţa, îţi mai rămâne forma. Și ar trebui să ne întoarcem poate la filosofia formei a lui Aristotel și la teologia formei a Sfântului Toma pentru a înţelege importanţa fenomenului. Dar proiectul nostru e mai modest. Accept să fie respinsă opoziţia dintre formă și semnificaţie, așa cum se întâmplă în *Caietele internaţionale ale simbolismului* (1967). Formele sunt semnificative prin ele însele, memoria și imaginaţia îşi găsesc în sfârșit locul adevărat în noul roman; se poate demonstra că labirintul este un spaţiu semnificativ et[. Toate acestea sunt, desigur adevărate, dar concluzia rămâne că marea inovaţie o

293 René Marill Albérès (1921-1982) - scriitor și critic literar, autorul unor importante studii despre roman, (n. t.)

constituie crearea de forme și că se lucrează cu aspectele de formă și de structură ale limbajului.

Bineînţeles, este întotdeauna posibil să găsești în aceste „forme” atunci, când ești destul de atent, de subtil, de fin exeget, un estet patentat, un hermeneut patent, o bogăţie de semnificaţii. A medita asupra abisului și a labirintului este întotdeauna un exerciţiu fructuos pentru un intelectual sau un spiritualist. Dar nu vorbim nici de posibilitatea unei relaţii, a unei comunicări și, cu atât mai puţin despre o intuiţie a vieţii... Exemple? în *Voilà les mort, à notre tour den sortir {Iată morţii, e rândul nostru să o scoatem la capăt)* (1974) Jean Thibaudeau[294] ne face să plutim în derivă. Un text la plural care distruge sistematic discursul și care, ca urmare a întrebuinţării materiei pulsionale, caută „raportul cel mai direct cu inconștientul” (instanţa impersonală identificându-se cu subiectivitatea cea mai profundă). Dar cum să nu descoperi formalismul în această întrebuinţare a spaţiilor albe, a tuturor semnelor tipografice posibile, mereu diversificate, majuscule, italice, et[? Același formalism e prezent la Cortizar și Fickelson[295], pe care i-am amintit deja. Un formalism peste care se abat criticile, venite de pe poziţii atât de diferite, ale lui Debord și Charbonneau. Pe de o parte, pentru Debord, asistăm la consumul spectacular al unei vechi culturi congelate. Noul roman, asemenea tuturor formalismelor moderne, caută să comunice incomunicabilul, adaptându-se astfel perfect stării dominante a lucrurilor din societate, unde ˟s-a instituit imposibilitatea oricărei comunicări în ciuda mijloacelor de care se dispune. Această distrugere a sensului și a limbajului are drept scop adevărat *ascunderea* faptului că sensul a dispărut din societatea noastră și nu urmărește nicidecum să-l descopere. Școala de neoliteratură, care admite că luăm în consideraţie scriitura doar pentru ea însăși, este exact ceea ce permite

294 Jean Thibaudeau (1935-2013) - scriitor, eseist, dramaturg și traducător, membru al grupului Tel Quel. (n. t.)

295 Maurice Fickelson (n. 1923) - romancier, (n. t.)

escamotarea problemelor stânjenitoare ale lumii actuale. Cum să caracterizezi mai bine un formalism? Nu vedem nimic altceva decât ceea ce scriem! Și fără a intra în dezbaterea despre structuralism, ne vom mărgini să-l citățm pe Debord, apropo de noul roman: „Visul dictaturii unei structuri, în prealabil inconștiente asupra întregului praxis social, a putut fi extras *abuziv* din modelele structurilor și ale etnologiei... pur și simplu pentru că o gândire universală a cadrelor mijlocii, gândire total cantonată în elogiul sistemului actual, reduce, în mod plat, orice realitate la existenţa unui sistem... Structura este rodul puterii actuale, Structuralismul (aici eu aș spune structuralismul artei moderne, J. E.) este gândirea care se bucură de garanţia Statului și care consideră condiţiile prezente ale comunicării spectaculare ca pe un absolut. Maniera sa de a studia codul mesajelor nu este decât produsul și recunoaşterea unei societăţi în care comunicarea există sub forma unei cascade de semnale ierarhice. Astfel încât nu structuralismul probează validitatea transistorică, ci dimpotrivă, societatea spectacolului, impunându-se ca o realitate solidă, probează visul rece al structuralismului”. Nu am nimic de adăugat la această demonstraţie vizavi de formalismul artistic din pictură, din sculptură sau din roman – simple piese din ansamblul societăţii spectacolului. Iar, cu mult înainte, Charbonneau și Mumford prevesteau deja această schimbare care încă nu se produsese. Romanul, din perspectiva lui Charbonneau, este condamnat să dispară de la sine, deoarece este „expresia individului, care, conștientizând asta, ia act de prezenţa societăţii”. în romanul clasic, conflictul ocupa o poziţie centrală. Dar aceasta presupune o societate liberală. Odată cu primele semne ale totalitarismului romanul o să dispară. Cum să îşi găsească expresia o situaţie în care nu mai există relaţia cu celălalt, nicio percepţie asupra lumii, nicio credinţă în Dumnezeu?” Ce-i rămâne de făcut unui om redus, în felul acesta, doar la el însuși? în lipsă de altceva – să se povestească, să spună că nu mai este nimic de spus. Acolo

unde nu mai există nimic, există încă literatură. (Esenţială este identitatea: „să se povestească” și „nu e nimic de spus”, ceea ce este exact ce exprimă această artă modernă: culme a subiectivismului și a instanţei impersonale «On[296]/Rien[297]».) Căci „atunci când romancierul se consacră fotografierii comportamentelor, el reflectă o societate care privește oamenii ca pe niște lucruri…” Iar Charbonneau intitulează acest capitol „A vorbi pentru a nu spune nimic”. Ceea ce caracterizează cu exactitate acest efort romanesc. Și de aici ar trebui să se nască disperarea. Dar nu. Disperarea reprezintă tot o formă de umanism. Nu mai există disperare, din moment ce omul a dispărut în această derivă, în acest prăpăd glacial. Or, ajungem acum la un punct central care a fost deja pus în lumină de Mumford. în primul rând, formaliștii noului roman au o mentalitate strictă de tehnicieni: se vorbește despre limbaj, despre scriitură, despre mijloace, iar dacă se face asta, ˇs-a vorbit despre tot, adică nu mai e nimic altceva demn de atenţie, niciun „dincolo”, există doar instrumentul. Fiecare tehnician actual trăiește asta. Este interesant de altfel să descoperi la scriitori aceeași atitudine psihologică precum la toţi tehnicienii și tehnocraţii: dispreţul faţă de oamenii care nu le cunosc tehnicile, compasiunea faţă de cei care rămân atașaţi valorilor sau formelor vechi, dorinţa de a merge mereu mai departe, preocuparea pentru eficienţă, refuzul de a da vreo explicaţie celor care nu au un nivel corespunzător, certitudinea de a deţine un adevăr definitiv concretizat în practică… Identitatea lor este evidentă. în al doilea rând, relaţia care se stabilește cu publicul este o muncă de asimilare, de reducţie la această situaţie. Noul roman are o asemenea funcţie în principal printre intelectuali. Să-i obișnuiască să nu vadă altceva decât jocul mijloacelor. Adică să-i închidă în sistemul tehnicist. Arta formalistă și

296 Termen fără echivalent în limba română, desemnând, la fel ca germanul man, un subiect impersonal. Cel mai apropiat ca sens în română este reflexivul impersonal se (ca în “Se spune că…), (n. t.)

297 Nimic.(fr.) (n. t.)

teoretică joacă un rol dublu și contradictoriu: ea îşi face o profesiune de credinţă din revolta împotriva culturii noastre hipermecanizate, hiperânregimentate, dar justifică totodată produsele sistemului la putere. Ea *aclimatizează* omul la viaţa în aceste orașe, în acest mediu, îl convinge că această lume a absurdităţilor, a violenţei, a anonimatului este *singura* lume posibilă. îl face să considere ca normală și pe deasupra ca o culme a celei mai înalte arte, dezintegrarea omului, viaţa în marile blocuri (care pregătesc megatehnologia). Ea îl face să considere că orice protest împotriva acestui mediu este absurd. Și îl face că accepte drept fiinţă ceea ce este tocmai negaţia acesteia. îl determină să creadă că mediul degradat din cauza descărcării gunoaielor, reactoarele nucleare, autostrăzile, poluarea și distrugerea naturii sunt toate naturale și bune. De exemplu, sculpturile realizate din piese mecanice sau din automobile compresate, picturile care reprezintă deșertul nuclear și din care lipsește orice referinţă la natură, nu constituie o formă de protest la adresa lumii moderne, constituie un proces de aclimatizare a mulţimilor hipnotizate și sensibilizate în felul acesta. „Vedeţi aşadar că deșeurile nu sunt chiar așa de rele de vreme ce până și arta a descoperit în ele o sursă de inspiraţie”. Ei justifică o civilizaţie a deșeurilor. Artistul devine tot mai mult un factor care integrează specificul uman în neutralitatea tehnicii. Se poate face acum trimitere la Bellmer[298] și la păpușile lui – expresie a mecanicului păpuși ale căror încheieturi sunt prevăzute cu bile, destinate să exprime și stârnească erotismul, o sexualitate exacerbată pentru că este total inumană. J. Bousquet scria în legătură cu asta că „aici realul se adaptează în totalitate la tot ce este imaginabil”, dar realul acesta este cel al Tehnicii care, convenabil manipulată de către artist, provoacă imaginaţia erotică, adică dezgolește efectiv omul, obligându-l să-și ia o păpușă mecanică drept parteneră.

298 Hans Bellmer (1902-1975) - artist plastic de origine germană, cunoscut pentru păpușile lui în mărime naturală, care reprezintă fete aflate la vârsta pubertății, (n. t.)

Arta modernă (am văzut numeroase exemple) se caracterizează de asemenea printr-o voinţă de nimicire, nu doar a artei înseși în abstracto, ci și a operelor de artă ale trecutului. Așa sunt punerile în scenă ale clasicilor sau ale operelor *(Parsifal* sau *Flautul fermecat).* E vorba aici de a dezasambla, de a destrăma, de a dezorganiza, de a desemnifica dar de ce? Dacă las deoparte banalităţile curente (modernizarea artei trecutului, reinterpretarea ei în lumina luptei de clasă sau contestarea artei burgheze) nu pot descoperi decât un unic sens al acestei activităţi de distrugere (care nu există decât în raport cu ceea ce distruge!): acela de a îndepărta tot ce ar putea să constituie un obstacol, să fie un punct de sprijin în contestarea de fond a curentului dominant din societatea noastră: tehnica. Funcţia de modernizare a culturii pe care îndeplinește această artă este o funcţie de integrare a omului în universul său tehnicist. Poeţii dadaiști, neo-romancierii, muzicienii algoritmici, pictorii și sculptorii artei teoretice sunt furierii sistemului tehnicist. Nu aduc nimic (am spus bine: *nimic)* demn de reţinut sau de reflectat; ei fac parte din mecanismele de adaptare la sistemul tehnicist pe care le zămislește sistemul însuși. Trădarea lor supremă constă în faptul că-i adaugă acestei degradări generale picanteria libertăţii. Minciuna artei moderne este aceea de a se afirma drept expresie a unei libertăţi. Acești artiști, minimaliști, structuraliști, seriali, obiectuali, etc., fac din aneantizarea lor ca subiecţi obiectul delectării, al creaţiei artistice și al inspiraţiei lor, nutrind iluzia că și-au învins destinul printr-o alegere personală. Dar nu numai că nu e vorba de nicio alegere, nu numai că asistăm la o acceptare obedientă a rezultatelor dinainte programate; făcând aceasta, ei trădează ultimele posibilităţi de rezistenţă ale omului. Sunt calul troian care aduce cu sine îndoiala și corupţia. Ei intensifică iraţionalitatea subiacentă sistemului de putere al tehnicii. Și ne aflăm aici în faţa unei constatări remarcabile: sistemul tehnicist, care este în esenţa lui raţional, produce

iraţionalităţi în plină dezvoltare[299]. Și cu cât crește raţionalitatea lui, cu atât iau avânt și naţionalităţile. Or, reproducerea exactă a acestui proces o putem găsi în arta teoretică. Cu cât se amplifică teoria, cu atât producţia pare mai iraţională, mai incomprehensibilă și mai a-raţională. Cu cât concepţia este mai matematică și mai sistematizată, cu atât rezultatele sunt mai inaccesibile și mai nesatisfăcătoare. Ceea ce manifestă încă o dată corelaţia dintre cele două ansambluri. Ambele sunt expresia unui mecanism de putere care, în autodezvoltarea lui, elimină tot ce ar putea reatașa creatorul și receptorul la tradiţiile, la valorile, la ritmurile care îi sunt necesare pentru a se regăsi, pentru a se autorepera în acest univers de forme și mijloace. în măsura în care mijloacele noi sunt orientate în exclusivitate spre nou, și cu o asemenea forţă încât pot, pentru prima dată, să șteargă tot ce a acumulat omul pe parcursul istoriei, ele nu pot decât să alimenteze procesul distorsionant raţional/iraţional. Or, această augmentare a iraţionalităţii va livra omul, prin intermediul artei în cauză, fie unui delir superficial (pe care îl regăsim în erotismul rece, în muzica cool, et[.), fie unui sistem de absenţe (nimeni nu vorbește cu nimeni, există doar niște lucruri care se întâmplă. On îi vorbește lui Ça[300]), și ca urmare, individul (dar mai există?) este zvârlit în deriva unei existenţe lipsite de sens, atingându-și destrucţia supremă. Iar aceasta se leagă de o altă funcţie a formalismului. De ce, aşadar, această artă este pur formalistă? De fapt, pentru că nu poate să simbolizeze nimic.

Am văzut motivele pentru care simbolizarea a devenit imposibilă în mediul tehnicist. Or, nu poate exista artă fără simbolizare. Creatorii moderni se sustrag din această ariditate prin crearea de forme. Acestea păstrează o aparenţă de artă, dar în măsura în care nu mai trimit spre nimic (s-a luat precauţiunea de a se elimina sensul,

---

299 In legătură cu raportul dintre raționalitatea tehnicistă și iraționalitate cf. B. CHARBONNEAU, *Sistemul și haosul,* 1973, J. ELLUL, *Sistemul tehnicist,* 1977. (n. a.)

300 Pronume demonstrativ cu valoare neutră și impersonală, aceasta - cu sens generic, (n. t.)

preambul necesar pentru absenţa simbolizării și, încă odată, prinși ca într-o avalanșă, cocoșei lăudăroși, ţinându-se ţanţoș pe pintenii lor, artiștii moderni clamează în toate părţile că ei au vrut asta!), nu mai există nicio simbolizare, iar forma rămâne în ea însăși, simplu semn al unei absenţe.[301] Avem un stâlp indicator care arată drumul spre un oraș. Dar orașul a dispărut într-un cataclism atomic. Ce mai rămâne de făcut? Să sculptăm de mai mare dragul suportul stâlpului, să pictăm și să repictăm cu multă fantezie tăbliţa indicatoare… afirmând că totul se reduce la asta. Formalismul se dezvoltă în măsura în care simbolizarea devine cu neputinţă. Formalismul, răsucindu-se asupra lui însuși și autoepuizându-se, este substitutul simbolismului[302], cerut cu disperare, la fel de necesar omului ca pâinea și vinul, dar eliminat cu fermitate. De unde furia creatoare a acestor formaliști. Ei trebuie să adune mii de pânze și de poeme și de filme și de simfonii, din care poate se va ivi un simbol, sau cel puţin văcarmul lor va face neauzită tăcerea simbolurilor. Vorbesc tare și răspicat, pentru a se simţi în siguranţă în acest întuneric, în acest vid al spaţiilor interstelare pe care îl putem parcurge, dar nu îl putem stăpâni, fiind[ɔ- nu poate fi stăpânit *cu adevărat* decât prin simbolizare.

Și pentru că formalismul ocupă acest spaţiu vid, pentru că îi accentuează și legitimează imposibilitatea simbolizării, apare de aici și o a treia consecinţă importantă: timp de milenii, pictura, de exemplu, a fost un mijloc de a circumscrie „realitatea”[303]. Toate artele au participat la această relaţie cu realul uman. Or, arta

301 Abstracționismul a sfârșit prin a ajunge la absență. Este ceea ce întâlnim în postminimalismul american (Expoziția Arc 2, Muzeul de artă Modernă, 1975): două trăsături cu cărbunele, o banda adezivă lipită pe o foaie, încrucișarea a două linii în X, iată produsele, un dreptunghi negru într-un dreptunghi alb… o reducție dusă la limită, radical opusă, firește, oricărui umanism, oricărei idei. Forme pur geometrice, corespunzându-i fidel unui cadru tehnicist (și chiar devansându-1). (n. a.)

302 Este fără îndoială inutil să fac precizarea că atunci când mă refer la simbolism nu am în vedere școala artistică, literară și picturală, care a fost numită, în secolul al XIX-lea, simbolistă, (n. a.)

303 Psihiatrii au descoperit, la rândul lor, că pictura este un mijloc de a-i permite bolnavului (e adevărat că astăzi nu mai există “bolnavi” psihici!) să-și croiască un drum de întoarcere în realitate, (n. a.)

teoretică a epocii noastre îndeplinește o funcţie exact opusă. E vorba despre metodele prin care realul e spulberat, iar percepţia individului asupra acestuia, deja slabă, este făcută imposibilă, pentru a i se substitui acestui real fie un subiectivism delirant, fie adeziunea la procesul social[304]. Formalismul se decuplează de la orice realitate umană și îi împinge pe receptori să se decupleze, la rândul lor, în aceeași manieră. De la tot ce a fost până acum realul uman și mediul în mijlocul căruia omul se regăsea. Dar această decuplare se realizează exact în măsura în care mediul tehnicist i se substituie celuilalt, în care Tehnica devine realitate, însă o realitate în care omul nu poate trăi și care îi rămâne cu desăvârșire străină. Arta se alătură acestui real, dar făcând aceasta, ea trece de partea cealaltă, nu mai este un mijloc prin care omul ia act de realitatea umană, căci această nouă realitate, deși creată pentru el, îi este totalmente străină. Și pentru că această artă este opera specialiștilor, a hermeneuţilor și esoteriștilor, ea îi răpește artistului rolul de interpret, de intermediar, de mediator, pe care l-a jucat în mod tradiţional. Artificialitatea supremă, uneori de-a dreptul sublimă, îi smulge acestuia ultimele rădăcini și ultima justificare.

Or, toată această activitate este atât de artificială, *în sensul de falsă* încât de fiecare dată putem proclama că nu se va putea merge mai departe, ceea ce ar înseamnă practic sfârșitul acestei arte. După celebrul pătrat alb pe fond alb al lui Malevici ˇs-a considerat că nu se mai poate face niciun pas înainte. Era în 1918. După Vasarely, Malraux a declarat: „Pictura ˇs-a terminat”. După *Anti-poemul* lui D. Roche[305] ˇs-a afirmat: „De acum înainte nu se vor mai putea scrie poeme”. Dar, să avem iertare, totul continuă. Totul continuă într-o supraabundenţă, într-un

304 Când vorbesc despre adeziune la procesul social și despre conformism, se înțelege de la sine că, pentru mine poți fi maoist, stângist, nihilist, etc., și totuși perfect conformist în raport cu procesul societății actuale, asupra căruia opiniile politice n-au nicio influență, (n. a.)

305 Denis Roche (1937-2015) - poet, prozator, fotograf și traducător, reprezentant al avangardei poetice din perioada i960 - 1970; (n. t.)

delir care se accentuează, într-o depășire neîntreruptă: întrucât nimic nu semnifică decât nimic, *totul* devine posibil. Un adevărat circ. Tot mai gălăgios. Dar tocmai asta ne arată mai limpede decât orice altceva că e vorba despre un pur formalism suprapus peste mecanismul performanţelor tehniciste. Recunoaştem același spirit. Și o ultimă notă, poate perfect inutilă. Artiștii despre care tocmai am vorbit, atât de apăsat conformi, din punct de vedere teoretic, din punct de vedere doctrinal, sistemului tehnicist, nu sunt niște „recuperaţi". Am văzut în capitolul precedent că artiștii revoluţionari cu mesaj sunt în mod regulat recuperaţi. Aici nu asistăm la același proces. Acești artiști nu sunt utilizaţi, involuntar, de către odioșii burghezi și capitaliști. Ei sunt conformi din oficiu, sunt produsele pure ale tehnicii însăși, direct utilizabili de către sistem, fără să fi fost vreodată pătaţi. Ei intră necompromiși, nu spun în lumea capitalistă, ci în cea tehnicistă. Și, bineînţeles, aceasta le recunoaşte meritele și utilitatea. în rest, n-au decât să se proclame revoluţionari, asta n-are nicio importanţă.

Mai rămâne un ultim punct, care dezvăluie o ultimă contradicţie. Relaţia acestei arte cu publicul. Intrăm aici într-un imbroglio[306] de remarcat. în faţa artei moderne, omul oarecare rămâne indiferent. Pus în faţa unui Vasarely, el îi aruncă o privire distrată, și trece mai departe, ca din faţa unui tapet sau a unui linoleum: nu are nicio treabă cu el de vreme ce nu-i face trebuinţă în baie. Auzind această muzică, o acceptă ca pe un fond sonor, în surdină, cu condiţia să nu fie pus ˇs-o asculte. Poate fi un swing, dar la fel de bine și Bach. Altfel spus, omul nostru percepe această „artă" în exclusivitate ca pe un obiect decorativ (și, de fapt, „picturile" realizate de calculator după anumite modele ar fi bune și de tapete…). Dacă i se arată ca asta e Artă, mare Artă, el dă din umeri și tinde ˇs-o ia în glumă. La o adică el poate să se arate interesat pentru cinci minute când i se spune că un anume pictor pictează cu o flintă, iar altul cu propriul corp, rostogolindu-se pe o

306 încurcătură, confuzie, (n. t.)

pânză întinsă pe dușumea. Dacă se încearcă să i se explice discursul justificativ și fundamentele metafizice ale noii arte, îi va socoti pe acești artiști niște nebuni furioși. La un nivel ceva mai înalt, Jean Bloch-Michel[307] (*Prezentul indicativului. Eseu despre noul roman.* 1973) exprimă perfect în criticile sale la adresa noului roman reacţiile, criticile și refuzul publicului mijlociu cultivat. Plictiseală. Lipsa noutăţii, cel puţin pentru cei care îl înţeleg preţiozitate – solilocviu – impostură – absenţa geniului și a inspiraţiei. Și întrebuinţare – ceea ce este interesant – a „prezentului indicativ", care permite existenţa unei lumi fără o existenţă *adevărată.* Mulţi amatori sesizează efectiv falsitatea acestei muzici, a acestei picturi, a acestui roman. Or, iată drama: arta teoretică nu se poate lipsi de adeziunea publicului: acesta e chiar singurul criteriu al validităţii ei. Nu există nimic altceva care să-i garanteze autenticitatea, nicio referinţă, la vreo idee recunoscută drept adevărată (clasicul), nici la credinţa în vreun adevăr (arta inspirată de creștinism), nici la un corp social a cărui structură să constituie o garanţie (arta greacă). Nimic. Doar adeziunea unei mulţimi eterogene și nesigure, care trebuie câștigată. Doar așa poate fi atestată aceasta artă, cu atât mai mult cu cât ea se declară adesea fervent împotriva unei arte a elitei, a privilegiaţilor. Doar un plebiscit social, cum spune Moles, poate să definească arta. „Dacă lumea este plină de lucruri frumoase, criticul se transformă în artist, din momentul în care va pune o ramă peste cutare bucată de macadam pe care privirea sa infailibilă o va aprecia drept estetică. Se va observa că în această chesţiune nu există niciun responsabil. Acest program este rezultatul unui consensus omnium al umanităţii". (Criticul este traducătorul acestui consensus omnium. Dar Moles ˇs-o fi ˇîntrebat ce crede un amator nedus la biserică în faţa unui bucăţi înrămate de macadam?). „Definiţia Frumosului provine dintr-o statistică despre Frumos" (este esenţial de reţinut că pentru acești teoreticieni Frumos este ceea ce majoritatea

307 Jean Bloch-Michel (1912-1987) - romancier și eseist, (n. t.)

consideră ca atare). Trebuie „să ne interesăm de opere fără a le judeca drept bune sau rele după vreun alt criteriu decât consensul social”. Doar adeziunea publicului face ca o operă să fie frumoasă, aşadar demnă de a fi considerată drept artă. Daix și Delevoy iau, în mod indirect, succesul la public drept un criteriu. Manet, impresioniștii, Cézanne sunt niște mari artiști pentru că publicul (dar care public? vânzătorii de tablouri? specialiștii expoziţiilor sau „marele public”... consensus omnium) a aderat la viziunea lor? Destul, aceste citate sunt edificatoare. Ajungem astfel la două categorii de reflecţii. înainte de toate, criteriul ales nu este, în ciuda aparenţelor, cel democratic! Este criteriul tehnicist: este validat în exclusivitate doar ceea ce se bucură de *reușită.* Tehnica se fundamentează în totalitate pe ideea de eficienţă. Or, într-un domeniu ca arta eficienţa nu se poate manifesta altfel decât prin adeziunea consumatorilor, o adeziune *masivă, numeroasă,* întrucât aceste arte sunt promovate prin media. A te referi la plebiscit pentru a defini frumosul, departe de a fi o idee democratică sau un principiu de evidenţă, este în realitate o atitudine tehnicistă. Dar iată-ne faţă în faţă cu un imbroglio: trebuie să se ţină seama de public așa cum se prezintă el la ora actuală, așa cum îl cunoaştem, și de *marele* public în realitatea lui imediată. Or, îi cunoaştem reacţia în faţa artei moderne. Trebuie atunci să rămânem | *aangelus-ul* lui Millet[308] sau la *New Orléans* sau, dacă suntem convinși că arta modernă este foarte importantă, profbndă, viabilă (dar în momentul acesta renunţăm la propriul nostru criteriu!), trebuie să formăm publicul pentru a avea acces la ea. Acest public trebuie educat în așa fel încât să guste ceea ce ˟s-a decis că trebuie făcut să guste. Am văzut interesanta declaraţie a lui Durailh de la festivalul de la Royan (1975), conform căreia există o „neînţelegere” în legătură cu muzica modernă; ea este audiată într-o manieră tradiţională, ceea ce este inacceptabil. Trebuie aşadar să formăm gustul, să formăm

308 Jean-François Millet (1814-1875) - pictor realist, unul dintre întemeietorii școlii de la Barbizon, autorul tabloului *L'angelus de soir (Clopotul de vecernie),* (n. t.)

ochiul, să formăm urechea acestui public pentru a-l face să adere. Am întâlnit deja această contradicţie. Or, suntem din nou în prezenţa atitudinii tehniciste: la apariţia unei tehnici noi există de fiecare dată o anumită reticenţă din partea utilizatorului (piloţii avioanelor cu motor au refuzat la început să piloteze avioanele cu reacţie), în prezenţa oricărui produs nou există o reticenţă din partea consumatorului. Cum, în mod aprioric, produsele noi sunt bune tocmai *pentru că sunt noi,* oamenii trebuie modelaţi, convinși, obișnuiţi, deciși, manipulaţi până și în legătură cu ceea ce utilizează sau consumă. Va fi treaba propagandei, a publicităţii, a educaţiei din școli sau a formării permanente de-a face publicul să se adapteze noului tipar. Dacă reușim să-l convingem pe cititorul lui Cortizar sau Roubaud că este vorba de un joc și că poate să-și petreacă timpul la fel de bine în faţa acestui puzzle sau joc de go ca și în faţa televizorului, în cele din urmă vom câştiga. Dar e vorba să fabricăm un public care să adere la noua artă, sau, altfel spus, criteriul enunţat mai sus este fals: nu există consensus omnium decât după. Singurul criteriu este deci cel al noutăţii și al posibilităţii acestui instrument de a cuceri mulţimile. Publicul este atras printr-o ciudăţenie, printr-un truc comic (femeiuștile lui Saint-Phaal), printr-o aparentă îndrăzneală (filmul pornografic), printr-o modă instituită (festivalurile), prin fenomenul social al constituirii unei anumite aristocraţii (cei care au fost la Avignon și cei care n-au fost acolo, cei care au fost la Șiraz pentru foarte democraticul festival Bob Wilson), adică prin procese de formare a unei elite, creată și pusă în mișcare prin tehnicile de manipulare a maselor. Doar în aceste condiţii arta teoretică modernă poate dobândi audienţă. Prin ea însăși este total străină de acest public cu care rămâne incompatibilă. De altfel se pare că artistul modern ţine cu orice preţ să și-l îndepărteze. Când J. Rivette ne propune un film, *Out,* de douăsprezece ore și un sfert se vede numaidecât până unde poate merge adeziunea marelui public. Ni se va spune că Rivette creează alt tip de relaţii între spectatori și ecran, că e

vorba despre un plonjon în miezul cinematografului, de îndemnul la o reflecţie originală, din moment ce spectatorii, între proiecţiile care durează două ore fiecare sunt invitaţi „să facă modificări”, acolo unde filmul se mărginea să înfăţişeze direct (fără să aibă nevoie de vreo schemă dramatică) viaţa însăși inventată de niște actori fără roluri, personaje ale vieţii, gravitând în jurul unui „complot” lipsit de consistenţă, care nu reprezintă nici măcar „firul” unei istorii. Toate bune și frumoase, toate foarte noi, dar cine sunt spectatorii care pot avea la dispoziţie douăsprezece ore și un sfert de petrecut la cinematograf? Cine poate suporta intelectualmente o asemenea încercare, cine poate tolera o lipsă totală de coerenţă? în realitate avem de-a face cu creaţia unor esteţi, destinată esteţilor, a unor specialiști, destinată specialiștilor. O lucrare prodigios de aristocratică! Și e exact același lucru atunci când Ricardou demonstrează cum trebuie citit un text modern, aparţinând de preferinţă noului roman. Printre sute de alte exemple, el arată că frazele din romanul unui autor trebuie comparate cu cele dintr-un alt roman al aceluiași autor pentru a le descoperi sensul adevărat (naraţiunea similară): altfel spus, ai nevoie de o cultură enciclopedică, de o memorie teribilă, sau și mai bine, de fișe cu toate romanele pe care le-ai citit. Iar imbecilul de cititor, care citește această poveste după o zi de muncă și îi arată un oarecare interes nu numai că nu înţelege *nimic* din ceea ce citește (iar uneori chiar are această impresie și abandonează lectura), ci nici nu se regăsește nici măcar în peristilul „Sfintei Sfintelor!”

De altfel există o condescendenţă vădită faţă de un asemenea nespecialist: „Pentru consumatorul naiv, care gustă partea palpitantă a unei istorii, o asemenea asamblare[309] reprezintă aproape un sacrilegiu” (Ricardou). Sacrilegiu e prea mult spus, dar este evident că această „metodă” răpește orice plăcere a lecturii, de vreme ce trebuie să te confrunţi la tot pasul cu enigme și să cauţi tot

309 Mai exact, destructurarea prin fișarea textului în vederea coparării și tipologiei, (n. a.)

felul de corespondenţe, o adevărată muncă de alchimist din secolul al XVI-lea sau de cabalist din secolul al XIII-lea. Accidental, Ricardou se întreabă: Oare nu e ăsta un elitism? „Un pesimist aristocratic ar putea pretinde că orice lectură activă va fi ˝întotdeauna un privilegiu de castă rezervat scriitorilor. Un optimist revoluţionar ar descoperi aici mai degrabă îndemnul adresat tuturor de a se angaja în practica scriiturii, necesară oricărei lecturi”. Remarcaţi derapajul: cel care pretinde că pentru a face asemenea analize dificile și îndrăzneţe, pentru a te ocupa de verosimilitate sau de adversităţile simetrice, et[., ai nevoie de pregătire, nu poate fi decât un aristocrat pesimist. Dar ne întrebăm de ce toţi proletarii nu-l citesc cu plăcere pe Roussel[310] și de ce aceste jocuri literare sunt practicate doar de o foarte mică echipă? Gândul lui Ricardou exprimă de fapt incredibila, dar obișnuita orbire a tehnicianului, care crede că tehnica lui (atât de simplă, atât de evidentă, atât de logică, am văzut!) este accesibilă tuturor. în realitate, publicul este efectiv exclus de această artă de mandarini, a căror justificare este totuși – așa cum am arătat mai sus, adeziunea publicului, *consensus omnium.* Și iată că într-adevăr, fără *să înţeleagă* ceva, acest public se lăsă absorbit, se obișnuiește puţin câte puţin cu această artă teoretică, lipsită de sens. Aderă (așa cum rezultă din stilul jurnalelor populare și al filmelor din ultimii zece ani). El se integrează în curent, pentru că ăsta este curentul. Și este posibil să faci publicul să adere la niște opere fără nicio semnificaţie pentru că trăim deja o viaţă fără semnificaţie, dar această adeziune agravează și mai mult lipsa de semnificaţie a vieţii. Formalismul superior artistic accentuează și completează opera

310 Cunosc bineînțeles, răspunsul ce mi se poate da la această obiecție: proletarul nu se dedică plăcerilor exegezei rousseliene pentru că este abrutizat de ideologia dominantă, reificat, etc. Nu voi răspunde că nu cunosc niciun Stat socialist unde publicul ar putea intra în acest joc, că manifestări precum Festivalul de la Avignon nu se pot produce decât într-un regim capitalist liberal și că exercițiile lui Ricardou n-ar putea să fie publicate în China. Ar fi un răspuns prea lipsit de subtilitate. Dar încă aștept să mi se arate sub ce regim (dar unul concret, nu vreun paradis schematic) toată lumea poate lua partea la această creativitate abstractă, absolută și, în același timp, lipsită de sens. (n. a.)

televiziunilor în ciuda voinţei lui declarate (dar anihilate de propriile sale premise) de a face spectatorul să participe, să scrie și să joace el însuși. Să-l faci să joace, să creeze? Numaidecât omul oarecare va întreba: „Bine, dar de ce?” Ce motivaţie ar avea să participe la acest nou efort? Pentru că jocul este lipsit de sens, el n-are nicio motivaţie (dacă nu doar pe aceea de a recunoaşte asta!). Și dacă nu există motivaţie, nu există nici șansa ca publicul să intre în acţiune. Altfel spus, această artă teoretică nu face decât să sporească pasivitatea, atitudinea de consumator, iar mitridatizarea conduce la indiferenţă în faţa exceselor celor mai mari și această indiferenţă corespunde riguros cu absenţa proclamată a sensului.

Artistul și criticul

I. ARTISTUL1

C” l e reprezintă de fapt în această lume artistul? Cine este creatorul acestei arte sfâșiate, al acestor exaltaţii profetice și al acestor enigme sibiline? Care este imaginea, tipul lui ideal verbalizat, pe de o parte, situaţia sa reală și rolul lui în sistemul tehnicist, pe de altă parte? Ceea ce e deosebit de interesant în această privinţă este că ne vom întâlni cu discursul fantasmagoric în starea lui pură. Discurs ţinut, evident, de cei mai înaintaţi dintre intelectualii epocii noastre, lipsiţi de orice legătură cu indiferent ce altă realitate în afară de realitatea discursului însuși. Și vom ajunge, o dată în plus, la subiectul artei în condiţiile atât de clarificatoare ale sistemului tehnicist. Am putut verifica treptat, pe baza acestei teme sensibile și plecând de la acest punct de vedere specific, exactitatea tezelor noastre despre Sistem și despre raportul discursului cu Tehnica.[311]

Prima afirmaţie globală esenţială: artistul este omul absolut liber. Și, ca urmare a mijloacelor tehnice, mult mai liber astăzi decât a fost vreodată. Este evident, încă de la prima privire aruncată asupra problemei, că se poate afirma că artistul se bucură, în societatea tehnicistă,

311 'Acest paragraf despre artist ca specialist al libertăţii și al persoanei îi datorează mult remarcabilei cărţi a lui B. CHARBONNEAU, *Paradoxul culturii,* i960, (n. a.)

atunci când știe să se folosească de instrumentele acesteia, de o libertate infinit mai mare. Libertate care se afirmă în toate domeniile. Libertate de exemplu în exercitarea mijloacelor: pictorul, sculptorul, arhitectul dispun de mijloace la care înaintașii lor n-ar fi ˟îndrăznit nici măcar să viseze; artistul poate să inventeze la nesfârșit, fără a se teme că invenţiile sale nu se vor realiza. Tehnicile noi îi pun la dispoziţie o stăpânire extraordinară asupra materialului. Nu mai are nevoie să se folosească de videști uguri sau de căi ocolite pentru a învinge rezistenţa pietrei sau a greutăţii: mașinile îl eliberează pe sculptor ca și pe arhitect de imposibil. Iar tehnica îi pune la dispoziţie materiale noi. Dacă nu reușește să adapteze concepţiei sale materialele tradiţionale, el poate întrebuinţa materiale artificiale, care, fiind izomorfe, neutre și lipsite de specificitate, vor fi perfect plastice și maleabile. Astfel artistul se vede cu desăvârșire liber să creeze[312]. El știe că mijloacele îl vor face stăpân pe execuţie, oricât de îndrăzneaţă, imprevizibilă sau exorbitantă ar fi ideea lui. Arta nu mai constă într-o manieră determinată de utilizare a materialelor care îi sunt specifice. Are loc o dublă transformare[313]: mai întâi tehnica îi furnizează artistului ce ˟s-ar putea numi o concepţie activă a materiei: adică materia devine prin ea însăși un element al artei, materialul în sine constituie operă de artă, ca și vidul de materie, ca și spaţiul gol care înconjoară materialul: acest material devine astfel un fel de forţă destinată să pună în valoare spaţiul înconjurător, chiar dacă artistul n-a fost preocupat de materialul în sine. Arhitectul renunţă la perete pentru a crea un edificiu în care importantă este comunicarea dintre un spaţiu exterior și un spaţiu interior, care se va însufleţi datorită luminii. Sculptorul la rândul

312 Bineînțeles că această libertate se poate afirma vizavi de toate și de indiferent ce; de exemplu în ceea ce privește teatrul, Le Tact, grupul lui André Steiger, ia piesa care i se încredințează s-o pună în scenă, apoi începe să facă tăieturi, să modifice și chiar să limiteze piesa la o singură scenă de exemplu, punându-se accentul în mod considerabil pe regie. Se dorește să se scape în felul acesta de terorismul autorului și al textului scris. Acestuia i se substituie însă terorismul actorilor și al regiei, (n. a.)

313 FRANCASTEL;,op. cit, pp. 216 și urm. (n. a.)

său se lipsește de blocul tradiţional și ajunge la un simplu traseu indicat printr-un fir metalic. Cealaltă transformare constă în faptul că în lumea tehnicistă artistul îşi poate crea propria materie. Nu mai este legat de un dat limitat și preexistent activităţii sale; primește din partea tehnicianului un ansamblu de puteri care îi permit să se impună pe deplin. Astfel, prin această dublă mișcare, el nu mai cunoaşte limite exterioare; creaţia îi este în totalitate la îndemână, poate crea tot ce vrea, tot ce gândește, tot ce inventează, în orice manieră. Știe că totul este realizabil.

De acum înainte, artistul „știe" că arta se întemeiază pe „forme-semn" și se angajează în direcţia constituirii unei lumi care reproduce imaginea imaginarului și nu pe cea a realului. Această artă, creatoare de semne care se șterg, pentru a-i face loc dialogului direct dintre privitor și creator, îşi asumă „omul, istoria, situaţia, libertatea lui, până și rezistenţa pe care i-o opune natura spiritului său" (R. Barthes). Nu mai este vorba decât de construcţii de forme vizuale sau sonore în care se exercită suveranitatea deplină, libertatea artistului. Iar teoria permite să se jaloneze și chiar să se exploreze toate câmpurile de posibilităţi care se deschid, posibilităţi ce reprezintă libertatea însăși a creatorului. în măsura în care taie orice legătură cu realul și cu arta anterioară, artistul este realmente liber să facă ce vrea! El se poate dărui propriei sale fantezii pentru a asambla obiecte vizuale sau sonore oarecare. Noile materiale, noile instrumente furnizează toţi vectorii docili ai aceste fantezii. Și această libertate determină abundenţa de școli, de căutări și de eșecuri. Periodic specialiștii aclamă această libertate. J. Michel titra apropo de pictura din stradă și de subcultură: „Libertatea cucerită?", după ce Malraux proclamase în 1959 „Pictura și-a descoperit libertatea!" Admirabilul exponent al acestei libertăţi fiind Tinguely. Iar artistul îi pretinde, bineînţeles, privitorului să participe la această libertate: arhitectura Centrului Beubourg pretinde că le-ar pune la dispoziţie tuturor o mașină de comunicat și de inventat. Artistul devine nu doar un inventator de forme și de mijloace, ci și

un inventator de materiale și de unelte. Adevărat mic inginer chimist sau fizician, artistul îşi creează materialul de care are nevoie. Totul se pliază în faţa dorinţei sale de libertate. El nu mai este strict limitat de nimic, de nicio constrângere, de niciun precedent, de niciun imperativ. Forma și sensul au fost repudiate în momentul, în care ˇs-a câştigat autonomia faţă de materie. ˇS-a deschis astfel un câmp fluid, nesfârșit (care – se spune uneori – îi dă operei propria substanţă și propriu-i sens…). „Arta informală este, din punct de vedere istoric, primul stil complex ale cărui elemente nu sunt dinainte determinate, în care semnul precede semnificaţia și îi postulează ambiguitatea”. Arta informală este creatoare la modul absolut, deoarece nu depinde de nimic. Și se apară poziţia ei vizavi de afirmaţia lui Hegel care anunţa (deja, dar totuși puţin prea devreme) moartea artei, afirmându-se că artistul există în continuare, chiar dacă nu mai există artă. „Artistul, adică această fiinţă a fanteziei și a libertăţii care reprezintă o garanţie a umanităţii” (Leymarie). în plus, artistul se instalează la marginea acestei societăţi, o refuză sub toate aspectele, câştigându-și astfel libertatea. Ne putem întreba firește, cu o oarecare neliniște de ce o asemenea libertate nu provoacă și nu produce niciun scandal, niciun conflict, nicio ciocnire. Ar fi pentru prima dată în istoria societăţilor când o libertate autentică nu stârnește niciun scandal! La aceasta vom reveni. Mathieu exprimă această libertate explicându-și propria formulă, abstracţionismul liric: abstractă pentru că pictura lui nu pleacă de la niciun subiect, lirică pentru că refuză tot ce e de comun acord, tot ce e înţepenit, prevăzut dinainte. în felul acesta libertatea e dublă. Nu mai ești nevoit să te supui niciunui model, poţi să pui în discuţie orice stil, orice școală artistică, orice instituţie… Libertatea devine capacitate de a crea, de a face să izbucnească noi potenţialităţi. Se creează astfel o nouă cultură. Retrăim de la origini creaţia. „Apoteoză a riscului, sărbătoare a fiinţei”. Artistul creează în vid (și știe oricine că dacă sunteţi puși sub un clopot de sticlă unde se face vid vă veţi bucura de o libertate extraordinară…).

Incredibilă fățuitate a artistului care nu-și dă seama de starea lui de servitute, deoarece se înșală, pur și simplu, în legătură cu ceea ce îl limitează; se complace într-o analiză care datează de acum un secol. Și când vrea să-și exprime independenţa absolută, Mathieu face afișe pentru Air France, pentru turism, pentru timbre, adică pentru obiectele de consum ale societăţii tehniciste. Acestea nu-i pun întrebări.

La fel, această libertate, aceea a lui „indiferent ce" este bine exprimată în opera lui Cage: „Fiecare fiinţă și, tot așa, fiecare sunet, poate fi considerată centrul universului, nu există un focar unic – opera ci o multitudine de centre, care trebuie respectate. Pentru a realiza o asemenea partiţie, fiecare trebuie să fie pe deplin liber". Plecând de aici, se poate produce indiferent ce; cutare lucrare *(Atlas Eclipticalis,* 1962) este scrisă pentru până la nouăzeci și nouă de instrumentiști, douăzeci de mii de sunete în libertate și pentru o durată de două ore patruzeci, et[. Aceste opere pot fi prezentate fie singure, fie mai multe o dată: la Festivalul de la La Rochelle din 1976 ˟s-au interpretat simultan *Atlasul, Winter Music, Solo for Voice 45...* Sau: Cage ia un text literar și operează mixage ale silabelor și ale sunetelor conform operaţiilor la întâmplare, graţie unei culegeri de oracole din China antică... Aceasta e libertatea! Moartea libertăţii! E tot ce poţi spune în prezenţa acestui dispreţ, a acestei incoerenţe, a acestei inexistenţe, produse de lipsa totală de înţelegere a realităţii noastre, în ciuda pretenţiei lui Cage de a se preocupa de „social" și de „politic". O simplă contribuţie la dezintegrarea artei, o expresie a șocului dintre Artă și Tehnică. Nimic mai mult!

Situaţie este aşadar limpede: totul este posibil, totul este permis, putem să facem orice, din punct de vedere intelectual, sociologic și material. Abstracţionismul, caracteristic deopotrivă regulilor și substratului lor îngăduie o vacanţă perfectă. Dar să faci tot, indiferent ce... Linia pe care o trasează artistul *este* realul el însuşi. El se încarcă de sens pur și simplu pentru că este real, era lipsit

de semnificaţie, dar a devenit real! „Majestatea indiferent cui și a indiferent ce, care aparţin, fără nicio altă cauză, de ceea ce este și de ceea ce revelează majestatea picturii” (G. Bataille[314]). Dar formula „totul este permis” îi corespunde poate haosului. Pentru sufletele fericite acest haos este salutar și benefic. (Thomas B. Hess[315]). Cei care se plâng sunt iubitorii de sens și de coerenţă. Căci e limpede că acela care are nevoie de acest „indiferent ce” este publicul însuși. Și este evident că, obișnuiţi încă de la grădiniţă să considere muzica lui Boulez drept muzică, pictura lui Tal Coat drept pictură, tinerii știu din instinct că indiferent ce poate să fie pictură sau muzică. în consecinţă, culorile și sunetele pot fi chinuite indiferent cum, e de ajuns (din moment ce frumosul și plăcerea au fost abandonate de la bun început) să educi publicul și afacerea e făcută. Dar vreau să aduc acum în discuţie un argument grosier. Până acum n-am vorbit decât despre Artele „înalte”. Mai există totuși o artă care nu e de neglijat: bucătăria. Se raportează și ea la unul dintre simţurile noastre și de ce n-ar fi luată în definitiv în serios? Bucătăria îi este constituţivă grupului social, iar masa reprezintă una dintre temeliile comunităţilor. Bucătăria este o artă fondatoare de cultură. Nu este necesar să-l fi citit pe Lévy-Strauss[316] pentru a realiza asta, doar că el a demonstrat-o perfect. Este în sfârșit o artă adânc înrădăcinată în lumea culturii populare și acolo unde se cere exercitată o calitate estetică la îndemâna tuturor. Arta culinară a dispărut. Nu se mai cunosc marile reușite ale supei de varză și ale tuslamalelor[317]. Și, indiferent dacă vrem sau nu, industrializarea și producţia de conserve pervertesc gusturile. Materia primă a bucătăriei este falsificată (carnea animalelor crescute conform metodelor

---

314 Georges Battaille (1897-1962) - filosof, antropolog, critic și eseist, (n. t.)

315 Thomas B. Hess (1920-1972) - curator și critic de artă american, (n. t.)

316 Claude Lévy-Strauss (1908-2009) - antropolog structuralist, autorul lucrării *Le Cru et Le Cuit (Crud și gătit),* (n. t.)

317 în original “tripou” mâncare din burtă de vită, oarecum asemănătoare cu tuslamaua. (n. t.)

intensive). Aceasta ar trebuie să-i pună pe gânduri pe toţi cei care se entuziasmează de libertatea artei și a artistului... Dar să rămânem la principiul „Totul este permis”. Să încercăm să-l aplicăm în bucătărie, încercaţi de exemplu următoarea reţetă: luaţi un pahar de paradiclorbenzen, adăugaţi-i un tub mare de lipici și condimentaţi cu puţin acid ascorbic. Fierbeţi totul la foc mic. Tăiaţi apoi câteva felii groase de polistiren, căliţi-le în ulei de motor, acoperiţi-le cu sosul și serviţi-le calde... Puteţi chinui ochi și tortura urechile, dar nu puteţi gusta indiferent ce: aici intervine limita impusă de real. Dar cu cât vă apropiaţi de adevăr, cu cât atingeţi miezul abstracţizării, al reflecţiei, cu cât ordinea e mai „spirituală”, cu atât posibilitate noastră de a minţi, de a face rău și de a distruge devine considerabilă, pentru că adevărul și spiritualul nu se pot apăra la fel de bine ca un stomac revoltat. Și se profită de asta. Limbajul poate fi dezintegrat. Evident, sensul și comunicarea nu au o reacţie atât de imediată precum gâtlejul în care se toarnă acid sulfuric. Pictura, muzica, literatura modernă, deoarece se supun principiului „Totul este permis”, seamănă cu reţeta mea culinară, dar pentru că efectul lor este doar nervos, apoi psihic, apoi intelectual, apoi etic și în cele din urmă spiritual și pentru că în niciuna dintre aceste etape nu apare nicio reacţie vizibilă, nu se mai preocupă nimeni de asta. Se va declara: simplă chesţiune de adaptare. Publicul este ignorant, trebuie educat (dar în ce sens?). Iar faptul acesta este și mai nociv. Și mai demn de dispreţ. Și mai există astăzi măcar *un* artist care să i se sustragă? Nu, niciunul. Categoric niciunul. Și de ce criteriu ar putea dispune ca să se sustragă? Totul a fost dinainte distrus. Artiștii din zilele noastre, din cauza că totul este posibil și totul este permis, au intrat nu în epoca libertăţii, ci în aceea a meprizabilului absolut. Pentru că ei îşi exprimă dispreţul faţă de ascultător sau spectator sub acoperirea comunicării, participării, et[. Participarea nu înseamnă în sine nimic: singura problemă este *la ce* participăm, *ce* se comunică, dacă nu – ne confruntăm cu dispreţul. Dar nu e

doar atât. Această libertate există cu adevărat? Unii o privesc deja cu neîncredere. Mies Van Rohe spunea, printre mulţi alţii: „Nu e bine să dispui de prea multă libertate, constrângerile sunt cel mai bun stimulent al arhitectului”. Și dacă realul, dacă tradiţia, dacă sensul nu mai impun nicio constrângere, atunci artistul își va fabrica el însuși micul joc de reguli, dacă nu mai există nicio referinţă exterioară, aceasta va fi suplinită printr-o reţea teoretică, elaborată perfect gratuit. Vom vedea mai târziu până la ce punct artistul modern este dependent, până la ce punct libertatea lui este fictivă și rămâne doar afirmată sau, mai bine zis, ea este proclamată vizavi de niște obstacole de care el se poate elibera fără nicio problemă, pentru a justifica și voala adevăratele constrângeri, mai apăsătoare și mai tragice decât oricând altă dată.

Iar primul aspect uimitor în aceste condiţii este că suntem în prezenţa unei libertăţi… căreia artistul nu are cum să i se sustragă. Și care îl plasează, în consecinţă, într-o poziţie dificilă. Căci artistul nu ˇs-a mai confruntat niciodată cu probleme asemănătoare. Și, revenind la ceea ce spuneam anterior, prima dintre aceste probleme provine tocmai din pierderea tradiţiei. Altă dată, artistul, prins într-o reţea de tradiţii etice și sociale, ce se traduceau direct într-un anumit stil estetic, avea niște puncte de reper, se supunea unui ansamblu de reguli și forme care îi limitau posibilităţile, dar, în același timp îi permiteau să-și exercite geniul asupra cutărui sau cutărui punct exact precizat. Tradiţia îi oferea un punct de sprijin pentru a putea păși mai departe, regulile îi serveau pentru a-și pune la încercare forţa de creaţie. Existau aşadar nu doar obstacole, ci și trambuline. Civilizaţia tehnicistă a nimicit morala curentă precum și controlul social, formele estetice care evoluau lent. Ea a precipitat artistul în libertate, dar într-o libertate formată esenţialmente din vid. Un artist poate să facă orice, dar, nemaifiind înscris într-un mediu tradiţional, nu poate evita angoasa dată de absenţa continuităţii. El este nevoit să pornească de la zero, deoarece totul a fost pus în discuţie odată cu

impactul tehnicii. Și nu este întâmplător faptul că el se adresează artelor primitive și redescoperă valoarea formelor celor mai vechi, merge în căutarea unei lecţii din partea celor care au fost nevoiţi, la rândul lor, să pornească de la nimic, au privit lumea cu un ochi neștiutor, au căutat în acest început o expresie estetică, așa cum artistul de astăzi este obligat să caute un nou început, căci trebuie să realizăm că ne aflăm efectiv într-o situaţie asemănătoare cu a omului primitiv: acesta era dominat de o natură care îi era încă necunoscută. Astăzi ne confruntăm cu un fenomen la fel de global, care a luat locul naturii, civilizaţia tehnicistă, la care nu suntem încă adaptaţi.

Trebuie să mergem încă și mai departe: în plus, această libertate este una care se întoarce împotriva ei înseși și se autodistruge. Adorno a demonstrat perfect ceea ce el numea „răsturnarea în non-libertate”. „Muzica, prinsă în dialectica istoriei, participă la această dialectică. Tehnica dodecafonică reprezintă efectiv destinul ei. Ea aservește muzica, eliberând-o. Subiectul uman stăpânește muzica printr-un sistem raţional, pentru a fi nimicit el însuși de acest sistem. Tehnica se realizează prin materialele aflate la îndemâna ei, devine o determinare, care, alienată, se întoarce împotriva subiectului, supunându-l constrângerii ei. Fantezia compozitorului a supus materialul voinţei lui constructive, acum e rândul materialului să paralizeze fantezie… Operaţiile care au zdrobit despotismul orb al materiei sonore, devin, printr-un sistem de reguli, o a doua natură oarbă… Violenţa pe care muzica de masă le-o insuflă oamenilor subzistă și la antipodul ei social, adică în muzica care li se sustrage oamenilor”. în realitate „orice este posibil”, vrea să însemne „nimic nu e important”. Libertatea absolută reprezintă aservirea la fel de absolută (dar ignorată) faţă de altceva. Beţia fanteziei este doar o simplă divagaţie. „Sărman suveran detronat, regatul fanteziei îmi aparţine”. Doar un suveran detronat poate să-și facă un titlu de glorie din fantezie. Și, de fapt, aceasta este condiţia artistului

modern. Libertatea pe care şi-o proclamă nu constituie expresia unei forţe inepuizabile, este doar un rol social: artistul reprezintă expertul în libertate dintr-o lume raţionalizată. încă mai trebuie să avem aici o întruchipare a Individului cu majusculă și o atestare în carne și oase a libertăţii[318]. Altfel ar fi prea trist. Lumea este dură, închisă, lipsită de fantezie, este tehnică, riguroasă, ostilă. Nu avem nici răgazul nici posibilitatea să ne exprimăm personalitatea sau să ne exercităm libertatea (care desigur există…), astfel că ne vom îndrepta toate speranţele asupra acestui specialist al libertăţii și al personalităţii. Nu putem trece peste libertate, nu puteam renunţa să fim niște persoane. Artistul e specialistul destinat să joace rolul libertăţii. Ceea ce vrea să însemne că el este, înainte de toate, un comediant. Tot ce face artistul modern este destinat să atragă atenţia asupra lui, asupra a tot ce îl privește pe el, și nu asupra operei. Așa se întâmplă cu incredibila proliferare a regiei sau a contorsiunilor gestuale în teatru, în detrimentul operei, care trebuie să se estompeze în spatele acestor regizori și comedianţi în loc să fie deservită de ei. La asta servesc și nenumăratele interviuri, din care aflăm cele mai mici detalii din viaţa marilor artiști moderni. Văzutu-m-alismul e suveran absolut. Artistul care altă dată era preocupat, înainte de toate, să creeze o operă, astăzi se dorește, înainte de toate, un personaj. Și aceasta corespunde cu ceea ce afirmam mai înainte în legătură cu intenţia lui (vizibilă mai cu seamă la poeţii generaţiei beat), de a face din propria viaţă o operă exemplară. Atunci, în lipsă de altceva, asta se putea înfăptui prin droguri sau prin alcool. Dar apare un rol măreţ de jucat! La limită (și se întâmplă adesea) nici nu trebuie să scrii vreun vers sau să trasezi vreo linie: e suficient să fii acolo, tu drogatul, care pentru că

318 Este necesar să subliniem că, urmând o altă cale, ajungem acum iarăși la ceea ce numeam contradicția sau sfâșierea artei. Am studiat pe larg în capitolul precedent tot ce formalizează eliminarea subiectului din artă și iată că dăm peste curentul contrar și complementar: exaltarea personalității artistului. Nimeni nu mai este artist și nu mai creează în calitate de subiect, dar artistul este modelul personalității absolute și libere. Este un exemplu în plus de juxtapunere a contrariilor, cu neputință de conciliat sau de sintetizat, specifică sistemului tehnicist, (n. a.)

transgresezi odioasa morală burgheză, ești marele artist al propriei vieţi. Poetul vivantului. Nu se mai creează o operă, ci o poză, un act, se produce un eveniment... Desigur se poate spune că happeningul din rue du Dragon nu este tocmai la scara celuilalt happenig, care ˝s-a produs la Hiroșima, dar o asemenea reflecţie este desigur stupidă. Nu există niciun termen de comparaţie. E vorba despre absolutul momentului. Despre evenimentul în stare pură care produce revelaţia instantanee a personalităţii, la fel de absolute, a artistului liber. Dar, în aceeași măsură, acest instantaneu se risipește la fel de repede ca un flash fotografic. Nu e vorba doar de schimbarea modei, de afluxul demenţial al informaţiilor care estompează atât de radical artistul: la mijloc e chiar concepţia lui despre artă. După ce a depășit tot, mai ales pe el însuși, cel care ocupa avanscena, nu mai rămâne nimic. Pictorii, romancierii, poeţii sunt anulaţi în ansamblu la zece ani după ascensiunea lor și uitaţi de îndată ce nu mai deţin afișul. Muzicienii și cineaștii rezistă ceva mai bine. Cât despre arhitecţi, suntem obligaţi să suferim efectele produselor lor încă mult timp după ce ei ne-au dispărut din memorie. Oricum, artistul însărcinat să întruchipeze în plan social libertatea, se prezintă ca un personaj din afara cadrului, nesupus judecăţii publice. Destinul său este atât de unic încât nimeni nu poate să-l înţeleagă și cu atât mai puţin să îl judece. El se pretinde conștiinţa publică sau cel puţin expresia ei. Dar pentru asta trebuie să se facă văzut, luat în considerare și să inventeze de fiecare dată ceva prin care să atragă atenţia. Ceea ce în ultimii ani ˝s-a arătat deosebit de rentabil a fost convertirea politică sau religioasă. Unii au devenit comuniști (astăzi mai rar) sau anticomuniști după ce ˝s-au numărat printre fidelii partidului (asta dă și mai bine). Dar și mai de succes este convertirea la creștinism, cu mari efecte spectaculare asupra picturii sau asupra romanelor, facilitate de interviuri și de TV și, desigur, noii Pascali abundă. Chiar dacă nu se va mai vorbi despre ei în curând[319]. Toate

319 Cf. *J.* ELLUL, *Despre inconsecvență,* în *Mélanges en l'honneur de D. de*

acestea sunt atestări ale libertăţii. Artistul e gata de orice, în afară de a produce o „operă de artă”. El va fi un gânditor sau un tehnician a cărui activitate constă în a rezolva probleme, a cărui libertate constă în a pune totul în discuţie și a-și pune probleme. Am găsit deja această orientare la Dubuffet. Rauschenberg, unul dintre creatorii pop art-ului, a început de asemenea prin a pune totul în discuţie (primele sale pânze erau simple spaţii albe, fără desen sau culoare), apoi ˇs-a apucat să creeze opere acuzatoare la adresa societăţii contemporane și de atunci a avut „probleme”: „probleme psihice provocate de manipularea obiectelor și acţionând unele asupra celorlalte. Și muzicienii matematicieni îşi concretizează creaţia sub forma unor probleme, încercând să-și creeze un instrument adecvat. Barbaud[320] va utiliza o matematică specială, potrivită pentru fabricarea muzicii, dar va porni de la matematică și va respecta ceea ce îi propune matematica. Xenakis se va folosi de instrumentarul matematic existent, dar va considera aceste matematici doar un auxiliar și va modifica potrivit inspiraţiei rezultatele oferite de ele. Jeantel va studia maniera în care se compune muzica, încercând să găsească un instrument matematic pentru înţelegerea ei. Cele mai importante devin problema care se pune și modul în care este ea rezolvată. Actul de a compune pune în discuţie opera însăși. La capătul unui anumit număr de rezolvări se găsește absenţa operei. Tăcerea acesta este reziduul îndemânării tehniciste a artistului. Și o altă expresie a libertăţii suverane a artistului va fi, de exemplu, aceea de a se proclama mântuitor. Nu doar angajat în slujba unei cauze, ci efectiv mag și mântuitor. Artistul crede că poate schimba după voia lui lumea. Nu simbolic, ci realmente. E de ajuns o expresie poetică, producerea unui poem, pentru ca revoluţia să fie înfăptuită. G. Mathieu proclamă cu emfază că „mântuirea nu vine, nu poate veni și nu va veni niciodată decât de la artist, deoarece vocaţia lui naturală

Rougemont, 1977. (n. a.)

320 Pierre Barbaud (1911 -1990) - compozitor, preocupat de muzica serială, (n. t.)

este de a crea forme, din care se va naște spontan un limbaj care o să coincidă în aspiraţiile sale profunde și latente cu comunitatea...”. Artistul face ca oamenii să se înţeleagă și ca între oameni și mediul lor să se instituie armonia... nici mai mult nici mai puţin. Iată un adevărat demiurg. Dar cel mai remarcabil este că acest ins, care dispune de soluţia tuturor problemelor, inventatorul „formelor-limbaj”, este dominat de subiectivitatea totală a artistului și, drept urmare, se înfăţișează absolut liber în raport cu societatea noastră și orice obiect cultural. îşi creează propriul limbaj. Ajunge la forme individuale (dacă sunt recognoscibile sau nu, nu are nicio importanţă). Ţine, înainte de toate, să se exprime pe sine însuși. Până și arhitectul dorește să se exprime. Malraux scria pe drept cuvânt că „arta modernă începe în momentul în care Manet se decide să fie el tot și îşi reduce modelul la zero” 11. Artistul ocupă tot locul. Contează doar ceea ce, în chip miraculos, se produce în el. Din moment ce acest mesaj absolut nu spune nimic, artistul, în libertatea lui suverană, se poate înfăţișa ca un barbar absolut. Și oricare ar fi luarea sa de poziţie (artă cu mesaj sau artă formală), această libertate, de care nu profită nimeni altcineva, face din el contestatarul irecuzabil al oricărui sistem social. Prin orice face, produce (sau nu produce) sau spune, el „pune în discuţie” întreaga societate. Toţi sunt stăpâniţi de acest spirit contestatar inepuizabil, de această vocaţie pentru subversiune. Artistul se simte ca în exil, sau cel puţin separat printr-un șanţ de netrecut de oribila societate a acestei epoci. Orice artist este un poet sau un pictor blestemat. Această categorie, plină de sudoare, de sânge și de angoasă, a secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea a devenit individul cel mai anodin. Din moment ce ești un artist, ești numaidecât și unul blestemat. Căci este de la sine înţeles că această odioasă societate capitalistă (sau socialistă sovietică, fiind[ɔ- astăzi e același lucru) nu poate decât să distrugă creatorul liber și spontan.

Chattertonii[321][322], Malfâlatrii[323] abundă, dar nu mor într-un pod, îi cunoaşte toată lumea graţie televiziunii. Există un ducl pe viaţă și moarte între artist și societate, ale cărei milioane de telespectatori sunt niște aficionados[324][325]. Dar acest artist liber și blestemat profită de toate avantajele societăţii. Albee creează în mijlocul războiului din Vietnam *Citatele președintelui Mao,* o piesă revoluţionară, atacă imp˟erialismul american și demonstrează că singurul deţinător al adevărului este Mao. Iar acest act revoluţionar ˟s-a produs la Festivalul de la Buffalo, fără nicio problemă, fără cenzură, fără vreo persecuţie. Și fiecare ˟s-a felicitat pentru un asemenea act de nonconformism și de libertate. Contestatarul blestemat se află în prim-plan în privinţa reușitei estetice, spectaculare, populare și financiare. Ceea ce totuși trebuie să ne pună pe gânduri: dacă se atacă *realmente* societatea, cum se face că ea îi decorează pe revoluţionari, îi acoperă cu bani și cu lauri, sau oare atacul se desfășoară în gol și nu este decât o prefăcătorie, un simulacru? Și societatea plătește cu atât mai bine cu cât în felul acesta sunt evitate lucrurile care ar pune-o cu adevărat în primejdie. Dar asta nu-i tulbură pe artiștii noștri; ei au totul, o conștiinţă revoluţionară împăcată și reușita socială în același timp. Asta nu se întâmplă doar de astăzi. Benda 5 arătase deja în *Trădarea intelectualilor* că intelectualii și artiștii fac parte acum din sistem. Nou este numai faptul că de data aceasta îşi joacă rolul de funcţionari sociali adoptând aparenţa omului liber și îşi dobândesc avantajele făcând pe contestatarii. Ei i se opun unei societăţi încătușate printr-o artă descătușată, dar această descătușare este o simplă defulare psihologică, extrem de utilă, o supapă de siguranţă, iar ideile pe care le

321 Dezmințirea lui G. PICON în legătură cu acest subiect nu aduce nimic, (n. a.)

322 Thomas Chatterton (1752-1770) - poet preromantic englez, devenit un prototip al “artistului blestemat”, (n. t.)

323 Jacques Clinchamps de Malfilâtre (1732-1767) - unul dintre primii “poeți blestemați” din literatura franceză, (n. t.)

324 Amatori de corride (sp.). (n. t.)

325 Julien Benda (1867-1956) - filosof și romancier, autorul celebrului eseu *Trădarea intelectualilor,* (n. t.)

difuzează sunt conforme cu ceea ce societatea tinde a deveni de la sine. Aceasta ne face să ne gândim la ideile lui Piaget[326] despre anticipare, cât se poate de clarificatoare, atunci când explică faptul că anticiparea ţine de domeniul funcţiilor biologice. Dezvoltarea embriogenetică nu este decât o anticipare sistematică a stărilor și funcţiilor ulterioare. Ei bine! Artistul e un minunat anticipator. El îndeplinește această funcţie, care nu este, desigur revoluţionară, ci anticipatoare, prevestind ceea ce urmează inevitabil, ceea ce societatea poartă în ea și este pe cale să zămislească. El ia lucrurile în tragic, dramatizează, pentru a da sare, piper, savoare, precum și frisoane orgasmice acestei aventuri, care nu decât un proces mecanic, într-o societate tot mai mecanizată, într-o megamașină. Omul care reușește ajunge să vorbească autoritar despre subversiune, precum Pierre Boulez. Celebrat de toate autorităţile, premiat cu toate recompensele, promovat de toate regimurile, el declară liniștit că trebuie semănată peste tot subversiunea. Și ești nevoit să te întrebi dacă nu suntem pur și simplu în prezenţa unui poncif. Adică dacă nu cumva cuvintele subversiune, revoluţie, et[. fac parte din vocabularul conformist al epocii noastre, precum ordinea, morala, frumosul din cel din i860. Concilierea între arta contestatară, libertatea absolută a artistului și onoruri, putere și bani a ajuns să fie privită ca un drept. Să ne amintim de miniscandalul burlesc care ˟s-a produs atunci când un ministru al Culturii a declarat că va refuza să le dea parale și sprijin acelor artiști care scuipă pe guvern și proclamă Revoluţia. Trebuiau să se decidă: sau bani sau libertatea de a contesta, în niciun caz amândouă. Răspunsul a fost un strigăt de indignare: „Dar le vrem neapărat pe ambele!” Atât reușita, cât și conștiinţa revoluţionară împăcată. Anti-arta, anti-literatura, anti-societatea îşi extrag abundentele resurse financiare și tehnologice de la cei pe care îi contestă și îi sfidează. Vrem

326 Jean Piaget (1896-1980) - psiholog, biolog și filosof elvețian. (n. t.)

să fim plătiţi de societate, pentru a putea contesta această societate. Funcţionari ai reprezentaţiei cu libertatea. Un adevărat cor al oamenilor liberi din *Ubu înlănţuit*[327]. Iată ce reprezintă acești artiști în 1973. Ca și Boulez, Butor este un specialist al reușitei totale și al contestaţiei. America îl acoperă cu flori, iar Fundaţia Ford îl primește la Berlin. Este o autoritate în lumea artei și a literelor, dar și în faţa întregii societăţi. Și se înţelege de la sine că acest mare Consacrat este totodată și un contestatar al absolutului. Nu afirm că acești artiști sunt „recuperaţi" de societate, afirm că ei sunt în deplin acord cu structurile și mișcarea fundamentală a acestei societăţi. Artiștii pop, așa-ziși revoluţionari, n-au intrat în lumea capitalistă după ce au câștigat bani; ei erau deja acolo, chiar prin activitatea lor, prin concepţia lor despre artă, prin glorificarea societăţii de consum sub aparenţele criticii, tot așa cum muzicienii pop au fost distrugătorii oricărei posibilităţi de rezistenţă în faţa sistemului social. Logourile lor, departe de a provoca o conștientizare, au produs o adaptare suplimentară la religia consumului. Nu doar că arta a devenit un produs economic, o marfă; mai mult decât atât, arta contestatară, atestatoarea libertăţii, îndeplinește o funcţie esenţială: este eticheta care garantează că această admirabilă societate este întruchiparea libertăţii înseși, de vreme ce îl consacră, în ochii admirativi ai mulţimilor, pe eroul libertăţii și al revoluţiei. Este de admirat cum artistul modern se pretează acestui joc atât de ușor, că intră într-un asemenea rol și într-un asemenea destin. Iar acest animal straniu, înzestrat cu un fler ieșit din comun, cu un instinct infailibil, care e „societatea", nu se înșală în această privinţă. Ea nu poate vieţui decât cu eroi și cu sfinţi, cu martiri și cu indivizi, cu oameni liberi pilduitori. Cu condiţia ca toţi aceștia să fie numai pentru etalare, pentru vitrină, pentru o paradă de amuzat niște gură-cască, în timp ce artistul se află, prin căutările, prin tehnicitatea lui, prin utilizarea materialelor și a instrumentelor, prin matematizarea lui,

327 Piesă de Alfred Jarry. (n. t.)

prin eliminarea sensului, într-un acord deplin cu structura acestei societăţi. Pe acest teren acordul se realizează de minune. Artistul se integrează în ambele tablouri. Blestematul este decorat cu Legiunea de Onoare și primește Premiul Nobel. El facilitează viitorul. Face parte din avangardă. Cu alte cuvinte e un vestitor din vreme al conformismului. Ideologia avangardei (și cu siguranţă că nici Rimbaud, nici Lautréamont[328], nici Van Gogh nu se socoteau în avangardă) implică tocmai o asemenea viziune: să fii pe drum cu un pas, nu cu mai mult, înaintea grosului trupei. Dar avangarda nu trasează, nici nu inventează acest drum: ea urmează traseele statului major! ˇS-a putut afirma că adevărata avangardă este cea care se ignoră ca atare, cea care este considerată ca atare doar după; or, ceea ce este cu adevărat interesant că toţi „marii" artiști moderni se pretind de avangardă, vor ˇs-o rupă cu tot trecutul și cu toată societatea. Fiecare dintre ei vrea să fie un protestatar estetic, etic și politic, care pretinde că trăiește o aventură unică, dar în realitate traduce fidel tehnicitatea timpului său. De aceea, în ciuda aparenţelor, nu se mai dă nicio luptă (de avangardă). Epoca premierei lui *Hernani 9* sau *Tannhäuser*[329] a trecut.

Jacquart definește avangarda din teatru prin opoziţie ei violentă și ruptura totală în raport cu tot ce ˇs-a realizat până la ea, apoi prin revolta împotriva bunului gust, care se exprimă printr-o anumită agresivitate la adresa publicului. Dar are dreptate atunci când vorbește despre „70 de ani de avangardă": e la fel ca și în chesţiunea tinereţii: tinerii cei mai revoluţionari ajung bătrâni, avangarda de la 1900 este o arier-arier-gardă socotită încă și mai conservatoare decât grosul plutonului!

Dar cine ar îndrăzni în ziua de astăzi să i se opună viitorului? Progresului? Deci avangardei, creatorului unor lucruri cum nu ˇs-au mai văzut sau auzit vreodată

---

328 Pseudonimul lui Isidore Ducasse (1846-1870) - poet, autorul *Cânturilor lui Maldoror* și unul dintre marii întemeietori ai poeziei moderne, (n. t.)

329 Dramă romantică de Victor Hugo, a cărei premieră (1830) a declanșat o adevărată bătălie între apărătorii tradiției clasice și adepții romantismului, (n. t.)

(afirmaţie îndreptăţită în această privinţă) dar care pot fi și vor fi reproduse de calculator. Iată expresia supremă a libertăţii artistului[330]!

În prezenţa acestor pretenţii repetate neobosit, a acestei gloriole (și a acestei reușite!) trebuie să se treacă la o analiză mai riguroasă. Artistul modern, departe de a fi liber, de a fi un individ, de a fi avangardist și contestatar, aparţine unui mediu bine definit, este în permanenţă determinat, iar la limită negat în însăși existenţa lui, de teoria artei moderne, așa cum am văzut, ca o consecinţă firească a sistemului tehnicist pe care el îl exprimă. Avangarda reprezintă un mediu definit din punct de vedere sociologic, care nu oferă nicio surpriză. Avangarda (care să nu uităm îi include pe *toţi* artiștii de renume de azi, fără nicio excepţie) e solidară cu un mediu estetic și intelectual, posedă propriul ei vocabular, propriile sale parole, propriile locuri de întâlnire, propriile reţele, propriile saloane (ca acela al doamnei F. Gould, în 1946), propriii protectori. Desigur că toate acestea nu sunt ceva nou, nu îi sunt specifice doar artistului din epoca noastră, dar astăzi

---

330 acesteia mi se par cele ale unei ariergărzi de stânga, total înţepenite, căci avangarda se plasează mereu în vecinătatea celei mai penibile ariergărzi, permiţându-și doar să se joace puţin, pentru a se adapta unor situaţii noi, fără a pune nimic în discuţie. Dar în dimensiunea ei politică, avangarda este într-un acord deplin cu arta de masă. Lebot reamintește (criticând-o) poziţia potrivit căreia avangarda corespunde artei de masă, îndoctrinării ideologice a maselor, e un agent ideologic specific comunicării de masă. După părerea mea tocmai acesta este rolul avangardei.

Un al doilea ansamblu de declaraţii desemnează avangarda ca pe o misterioasă societate necunoscută, capabilă să pună totul în discuţie, dar care încetează de a mai fi avangardă atunci când devine cunoscută; această banalitate se ciocnește însă de evidenţa Muzeului imaginar și a mass mediei. Dacă artiștii și scriitorii cu pricina sunt realmente ascunși, ei nu pot juca niciun rol în raport cu masiva impregnate culturală. Or, industria spectacolului și ideologia progresului fac ca toată lumea să fie mereu în căutarea talentelor de avangardă.

Printre aceste texte despre avangardă doar cel al lui Michel TOURNIER e vrednic de interes. Iată două extrase:

„Să deschidem Dicţionarul *Littré:* «Avangardă: Termen din marină. Un vapor vechi plasat la intrarea unui port pentru supraveghere.» Asta spune tot: un barcaz hârbuit, care ia apă din toate părţile, dându-le cu tifla poliţailor la intrarea într-un azil de bătrâni.”

„Dacă din nefericire avangarda ar trebui să-și asume o funcţie politică, ar face să domnească teroarea cea mai reacţionară în numele revoluţiei. Acesta s-a văzut. Aceasta încă se vede.”

într-un sens total diferit, trebuie semnalată cartea lui ESTIVALE, *Avangarda culturală pariziană începând din 1945* (1962), care tratează serios avangarda, (n. a.)

toate acestea îl marchează mai tare decât oricând. Când ești „din mediu” ai cariera asigurată. Dintr-o sută de mici exemple, mă voi referi doar la unul: un autor necunoscut n-o să obţină niciodată din partea editorului său anumite fantezii tipografice. Dar un autor „din mediu”, un autor care face parte din confrerie, obţine lucruri incredibile: literele sunt tipărite în culori diferite, se folosesc caractere noi, se înserează în text semne niciodată văzute până atunci… cheltuieli considerabile. Pentru că e vorba despre un autor de succes? Pentru că tirajele mari sunt asigurate? Câtuși de puţin: autorul face parte din confrerie, iar fanteziile sale trebuie să corespundă cu convenţiile estetice ale acestui mediu. De altfel *toate* operele se scriu, se compun, se pictează prin raportare la el. Cutare a scris asta, pot prin urmare ˚s-o scriu și eu pe cealaltă… Muzeul imaginar contează mult mai puţin decât interrelaţia dintre membrii acestui mediu care se poziţionează nu în raport cu Rembrandt sau Bach, ci cu un mic confrate întâlnit la un cocktail. Unul dintre aspectele cele mai interesante este principiul „Na și ţie, dă-mi și mie!” Romancierul se vede copleșit de recenziile entuziaste ale confraţilor săi, dar cu condiţia ca la apariţia vreunui roman al acestora să producă recenzii nu mai puţin laudative în toate ziarele bune. Lucrul acesta este atât de evident că e inutil să mai insistăm. Să reţinem doar că această fiinţă miraculoasă, liberă, absolut independentă, nu există decât în fbncţie de un mediu foarte precis, strâmt, determinant, care îi impune un cod și din care îşi extrage inspiraţia în totalitate. Pictorul cel mai sălbatic, poetul cel mai contestatar, muzicianul cel mai abstract frecventează saloanele pariziene prestigioase, unde se dă tonul cel mai bun, care va fi receptat și exploatat. Rolul determinant al mediului este de o eficienţă miraculoasă și atunci când reflectezi despre școli, stiluri, apariţii originale, et[., trebuie să te întrebi mai întâi cine frecventează pe cine, cine este invitat la cine? Să lăsăm însă la o parte toate aceste aspecte, care nu au nimic de-a face cu societatea tehnicistă și ne arată doar cât de mare este condiţionarea

artistului modern și în ce fel se împletesc noile condiţionări, generate de sistemul tehnist, cu cele tradiţionale, ale saloanelor, ale confreriilor, într-un cuvânt, ale mediilor. Altfel spus, acest silvan căzut din cer într-o libertate fără opreliști este perfect conform unui dublu model. Și trebuie să adăugăm aici și condiţionarea care vine din partea publicului și a comanditarilor. Evoluţia care a dus la libertatea artistului a fost descrisă adeseori ca o urmare a trecerii mecenatului asupra publicului. Dar publicul (ajustat și el de critică… și de sistemul tehnicist) pune la rându-i, condiţii, prin *intermediul* editorilor, organizatorilor de concerte, al proprietarilor de galerii… Aici caracterul totalitar, exclusivist este radical. Sunt cuprins de admiraţie când se proclamă că în zilele noastre nu mai există artiști de geniu necunoscuţi… Totul depinde de decizia comercială. în regim capitalist? Dar în celălalt regim e mai rău, totul depinde de conformitatea ideologică, controlată de o instanţă unică. Integrată în societatea de azi, arta este obligatoriu partajată între capitalism (care rămâne majoritar) și socialism. Capitalismul este bursa valorilor artistice. Căci alături de problema constantă a muzeului, cutie de conserve a operelor tradiţionale, este de semnalat și o altă relaţie cu societatea modernă: muzeul, rezultat al expansiunii economice. Opera de artă ca marfă. Speculaţiile/]. Michel dă niște exemple stupefiante în remarcabila anchetă: *Jocul artei și al întâmplării, Le Monde,* martie 1976). Apelul la producţie e simultan cu crearea muzeelor de artă modernă în toate ţările care se află în expansiune economică: fiecare muzeu de artă modernă reprezintă o cerere potenţială de mii de opere de artă… astfel încât (arată J. Michel) uneori ajungem la situaţia când se dispune de mai mulţi bani decât de opere… iar procesul comercial publicitar fabrică artistul… „Odată integrate în procesul istoriei artei prin expoziţii, cărţi, articole, emisiuni, interviuri, recepţii, în sfârșit, prin tot arsenalul comunicării culturale, preţurile operelor sfârșesc prin a decola”, iar acesta este factorul care consacră opera drept operă de

artă, iar pe artist ca atare...! Artistul, personaj mitic, este un producător de valoare vandabilă (în ţările capitaliste – vor obiecta unii. Da, bineînţeles. Dar de ce în ţările socialiste nu se produce aproape nimic? Iată o problemă!), iar publicul un consumator. Or, ceea ce este viabil pentru pictură este de asemenea cu atât mai viabil pentru muzică: fiecare „miracol economic" – în Statele Unite, în Germania, în Ţările de Jos, în Spania, în Japonia – este însoţit de un „miracol muzical". Arta modernă este legată de capitalism. Toată lumea știe asta. Dar legătura este mai profundă decât se crede.

Ceea ce ne interesează, este însă relaţia ei cu Tehnica. J. Michel spune foarte bine, când spune: „O societate angoasată de robotizarea civilizaţiei mecaniciste se privește în salturile producţiei ei culturale ca într-o oglindă a adevărului cu calităţi exorcizante". în ambele cazuri Statul sau marea industrie sunt adevăraţii mecenaţi actuali. Noul sediu al Uzinelor Renault este un bun exemplu: veritabil muzeu de artă contemporană. J. Michel îi face o descriere remarcabilă: „Marele hol de la intrare este o monumentală sculptură cinetică, care îl introduce pe vizitator în inima unui cadru artistic total. Pe tavan, o ploaie albă de triunghiuri fine de plexiglas, pe pereţii, striaţi și încadraţi de linii negre, albastre, albe, e o scriitură sculpturală care vibrează fără încetare... Nu noi contemplăm această operă, ea ne privește din toate părţile. Suntem înăuntrul ei.

La etaje, dai peste două fresce de Arman[331], artistul societăţii industriale, ale cărui *Acumulări* transformă pompele de apă și chiulasele de motor tăiate bucăţi în motive decorative. în sala calculatoarelor – impresionante picturi murale pe tablă emailată de Jean Dewasne[332]. Cantinele personalului sunt decorate cu opere cinetice de

331 Arman sau Armand Fernandez (1928-2005) - pictor și sculptor franco-american. (n. t.)

332 Jean Dewasne (1921-1999) - pictor și sculptor, reprezentant al abstracționismului constructivist, (n. t.)

Soto[333], Leparc[334]... și, pentru a sfârși, avem, în vârful turnului, o surprinzătoare suită de săli de mese ale direcţiei.

Acesta este etajul de lux: crom, piele neagră și marmură albă, în tradiţia arhitecturii interioare a lui Mies Van der Rohe de după anii 30. Suita de tablouri decorative ale lui Vasarely pe metal policrom par să reconstituie o atmosferă de Bauhaus-Berlin, din momentul nașterii designului și al artei industriale".

Altfel spus, avem de-a face cu o artă pur decorativă, adaptată lumii industriale, exprimând (cinstit) mediul tehnicist și, drept urmare, nefăcând să apară nicio ruptură, niciun conflict, niciun contrapunct dialectic: e ilustrarea desăvârșită a tezei mele: o artă care dă expresie tehnicului, e integrată în el și destinată să producă integrarea omului în acesta. Un proces de aculturalizare a tehnicii. Acestuia îi corespunde *realitatea muncii artistului*; foarte interesantă și mișcătoare se dovedește întrevederea cu artistul american R. Motherwell (Le Monde, iunie 1977) în care acesta nu încetează să idealizeze, să vorbească despre ordinea smulsă haosului care ne înconjoară, despre necesitatea de a redeveni copii în spontaneitatea creaţiei și de a fi oameni deplini, iar apoi, când vine vorba despre condiţiile sale de lucru, recunoaşte în mod onest că este un fel de om de afaceri, cu o echipă de patru asistenţi, o secretară cu normă întreagă, nouă studiouri în care îşi fabrică tablourile și sute de apeluri telefonice zilnic. Angelismul se transformă în întreprindere tehnico-comercială.

Cu siguranţă, cel care se arată exigent sau orientează gustul nu este publicul. Este comerciantul sau activistul comunist, care evaluează ce este bun pentru public și pentru ce fel de public. Nu există niciun miracol și sunt șanse foarte mari ca și acum un autor de geniu să

---

333 Jesus-Rafael Soto (1923-2005) - artist plastic venezuelean, cunoscut mai ales prin lucrările sale cinetice, (n. t.)

334 Julio Leparc/Le Parc (n. 1928) - plastician argentinian, preocupat de arta cinetică, (n. t.)

rămână total necunoscut. Dar condiţionarea de către mecenat se cumulează cu aceea a „publicului”. Aproape tot ce dă expresie impulsului tehnicist este greu vandabil pe piaţă. Sculptura sau pictura de avangardă îndepărtează „publicul” puţin dispus să cumpere așa ceva, intervin însă comenzile. Iar cele care fac comenzile sunt cel mai ades instituţiile. Acel 1% estetic francez implică apelul la pictori, la sculptori, et[., care sunt plătiţi de Stat sau de marile întreprinderi.

În secolul al XIX-lea, sălbaticii, care îi dispreţuiau total pe burghezi (dar trăiau de pe urma lor) făceau parte integral, știm bine astăzi, din sistemul capitalist burghez. La fel se întâmplă astăzi cu sistemul tehnicist. Măreţia comună a artistului și a comanditarului nu este, în nicio privinţă, estetică, ci exclusiv tehnologică. Trebuie să i se facă loc „producătorului”. Așa cum sublinia perfect Schaefer, „creatorul și-a pierdut dacă nu independenţa, atunci cel puţin iniţiativa. Cea din urmă aparţine producătorului care îşi orientează oferta, crede el potrivit, cererii”, dar în realitate se ghidează după statistici și după evaluările comerciale. Mediul tehnicist impune nu doar mijloacele operei (și trebuie să reamintim că pe măsură ce mijloacele devin tot mai complexe și mai considerabile, cu atât libertatea creatorului e în descreștere), ci și ideile care predomină în acest mediu. Or, aceste idei, derivate în totalitate din procesul de creaţie tehnică, le sunt comune atât artistului, ci și comanditarului.

Oricine ar dori să li se sustragă devine neinteresant și încetează de a mai avea un viitor estetic. ˇS-a spus că tehnica îşi impune legile, atât constructive cât și economice, arhitectului. Dar asta e valabil în privinţa tuturor artiștilor, impregnaţi cu un anumit spirit, cu o anumită manieră de a privi lucrurile și acţiunile. Astăzi nu mai există un demiurg suveran care se înalţă, liber, în mijlocul unui univers de instrumente pe care le manipulează. Artistul e la fel de strâns precondiţionat ca și cosmonautul în capsula lui. Știe exact ce trebuie să facă în toate situaţiile; știe, pentru că imperativul tehnic este

înrădăcinat în el atât de adânc încât el nu exprimă de fapt nimic altceva în afară de acesta. Determinat astfel psihic, iar din exterior de necesităţile comerciale, artistul nu dispune de nicio marjă de libertate: el produce ceea ce corespunde cel mai bine acestui dublu curent. Iar aceasta nu este în dezacord cu cu ceea ce am spus despre subiectivism. Cele două concordă, dimpotrivă, destul de mult. Dacă pictorul nu exprimă direct sistemul tehnicist, el este orientat (pentru că acesta este singurul mediu care subzistă) spre pura lui subiectivitate „internă" (dar nu mai puţin condiţionată de sistem). Abstracţionismul ne oferă expresia sau peisajul interior al pictorului. în expresie este întotdeauna prezentă relaţia cu un mediu (chiar când nu este vorba despre o artă figurativă), iar pictorul, dacă nu vrea să transmită direct acest mediu tehnic, rămâne închis în el însuși. Ceea ce transmite este o aventură interioară fără referinţă, nu e nici măcar viziunea sa conștientă sau explicită a lumii în care trăiește, ci personalitatea lui în starea ei „pură". Vom avea astfel o pictură psihică. Acești pictori sunt astfel martorii existenţei unui om strict izolat în el însuși, negat în propria-i fiinţă, care nu poate să exprime mai mult decât o relaţie cu sine. Așa încât tehnica reconduce la subiectivitate. Și regăsim acum rolul destinat artistului: acela de a fi o persoană umană într-o societate depersonalizată. Iar reacţia este suprimarea artistului în calitatea lui de subiect. Nu doar că acest om liber este total condiţionat la toate nivelurile, în mai mare măsură decât oricând, dar pe deasupra, ca urmare a dezvoltării tehnicii, el este negat, la fel ca toţi oamenii, în calitatea lui de subiect. Dar este foarte interesant de constatat că totuși acest artist negat, inexistent, îi aparţine acelui mediu despre care vorbeam mai sus, un mediu perfect constituit, strict determinant și – mai mult decât atât! — evident că, deși inexistent (precum Cavalerul lui Calvino), dar de o deplină eficacitate (ca și acela), el îşi încasează drepturile de autor și se arată extrem de agresiv dacă creaţia lui suverană (care, bineînţeles, nu este creaţie, ci doar un joc anonim) nu este omagiată.

Astfel, pe de o parte avem dispariţia anunţată a artistului în spatele instrumentelor sale și în spatele colectivităţii, ceea ce este reflexul exact al poziţiei ocupate de om în societatea tehnicistă. (Cum ar putea arta să rămână mesajul adresat de un individ altui individ, atunci când mașinile și producţiile lor nu mai au nimic de-a face cu individualul?) Dar, pe de altă parte, aceste aspecte, strict conforme structurilor tehniciste, sunt dezminţite, în plan concret, de comportamentul promotorilor lor. Aceștia sunt departe de a se topi în anonimat. Ei continuă să manifeste nazurile tradiţionale starurilor și ale vedetelor. Suspicioși, geloși, egoiști, revendicativi, depresivi, cum se mai manifestă drept persoane! Dar nu sunt în stare să-i dea altă expresie libertăţii lor decât această maimuţăreală. Tehnica îi reduce tot mai mult la rolul lor recunoscut, patentat, de artiști care presupun un asemenea tip de caracter, iar, în celelalte privinţe, ei sunt reflexul perfect al aneantizării omului, pe care o profeţizează voioși, difuzând o nouă *Știinţă Veselă*[335].

II. NECESITATEA CRITICII DE ARTĂ

În acest vast ansamblu criticul de artă deţine, iată, în sfârșit, rolul principal. Artistul nu mai este decât un element secundar în raport cu criticul, care face și desface modele și reputaţiile. Nu vom aborda aici problema generală a criticii, ci doar poziţia ei în artă, în raport cu societatea tehnicistă. Firește, nu vom încerca să dezvoltăm teza feroce a lui Daix, care a demonstrat în cele din urmă că cei mai buni, cei mai inteligenţi, cei mai progresişti, cei mai clarvăzători critici *se înșală întotdeauna,* dovadă felul în care au înţeles pictura Baudelaire și Zola. Argumentul este interesant, poate să dea de gândit, mai ales atunci când critica este cea care *face* arta modernă, dar nu este direct legat de tema noastră. Să-l lăsăm pe cititor să reflecteze asupra acestui subiect. Să constatăm mai întâi apariţia recentă a criticului de artă. Acest om, care este un erudit al materiei în discuţie, muzica sau romanul, pictura sau poezia, care știe tot, care este, în mintea lui,

335 Lucrare a filosofului german Friedrich Nietzsche, (n. t.)

adevăratul titular al muzeului imaginar, acest om specializat, cunoscător minuţios al tuturor tehnicilor, este incapabil să creeze el însuși, dar dispune de o tribună publică pentru a-și face cunoscută opinia, emite aprecieri, dezvăluie filosofia și sensul operelor, decretează ce este bun pentru cultură și va reprezenta moștenirea lăsată de lumea actuală viitorului. Nu știe să-i adauge acestei moșteniri decât *explicaţiile* sale. Critica de artă nu exista în secolul al XVI-lea, în ciuda unor apariţii sporadice[336]. De fapt, ea este un produs al societăţii burgheze, industriale și bine instalate pe picioarele ei, este deţinătorul culturii, a cărei realitate conștientă și voluntară, așa cum a demonstrat Charbonneau, datează din aceeași epocă. Criticul îi corespunde mutaţiei burgheze: Burghezul (incult?), grăbit, atașat altor necesităţi și preocupat în principal de util, nu mai are aceeași înţelegere a artei precum aristocratul. Acela nu avea nevoie de explicaţii. Dimpotrivă, burghezului, filistinului din Belle Epoque, trebuie să i se explice, trebuie făcut să înţeleagă. Și tot așa cum în comerţ era nevoie de intermediari, în artă era nevoie de critici. Cu atât mai mult cu cât singurul ei client adevărat era burghezul. Iar pentru burghez cumpărarea unei opere de artă însemna un plasament. Trebuia aşadar să nu se înșele. Criticul este mai întâi cel care îi garantează durabilitatea valorii operei în chesţiune. Este un fel de al doilea agent de afaceri, care se ocupă de calitatea plasamentelor[337]. în sfârșit, cel din urmă rol al criticului este legat de dezvoltarea societăţii de masă. Arta nu mai este doar la dispoziţia câtorva privilegiaţi, care audiază, în salonului vreunui mecena, pe Mozart interpretându-și ultima simfonie… nu, publicul din secolul

336 Știu că primele activități privind critica de artă au apărut în Italia în secolul al XV-lea, dar acelea nu aveau același rol ca în ziua de astăzi, (n. a.)

337 Bineînțeles, privesc aici critica de artă într-un sens restrâns și nu cum o face de exemplu Bellini, care vede în ea o funcție socială permanentă, care consistă în a raporta arta la valorile unei epoci. Dar când remarcă pe bună dreptate că această critică este în realitate fundamentul unei istorii a artei, care în realitate nu este decât o istorie a criticii de artă (din moment ce, obligatoriu, e vorba despre raportul dintre artă și valori), el se întoarce fără să bănuiască la epoca modernă, căci grija elaborării unei istorii este în realitate o preocupare a epocii noastre, (n. a.)

al XIX-lea este deja unul larg. El se interesează de manifestările publice, trebuie făcut să le cunoască în avans, prevenit ce o să audă la teatru sau o să vadă într-o expoziţie, trebuie făcut să meargă sau nu acolo, să revină și să știe a doua zi ce a văzut sau a auzit. Pentru arta modernă criticul este un agent publicitar.

Este imposibil ca, în măsura ce se elaborează o cultură de masă non populară, să nu apară un intermediar care exprimă o opinie în faţa unui public care rămâne nesigur, indecis, atunci când este vorba de ceva nou. Or, această cultură de masă pretinde să i se ofere permanent produse noi. Rolul de mediator este aşadar inevitabil și fundamental. El îndeplinește rolul atât de bine descris de J. Monod în *Hazard și necesitate.* Există mii de experienţe artistice aruncate la întâmplare, dintre care critica reţine una sau două, care, drept urmare devin durabile și lansează cel puţin o modă. Știu că, în marea lor modestie, criticii vor striga că nu au atâta putere. Și totuși, în realitate așa se petrec lucrurile. Toţi „artiștii blestemaţi” au un anumit număr de critici drept suporteri. Lucru tot mai adevărat pe măsură ce criticul, bine ghidat de erorile predecesorilor săi, care n-au știut să descopere arta de mâine în arta de astăzi și, pe deasupra, animat de ideologia progresului și tot mai convins de binefacerile tehnicii moderne, mizează pe viitor, sau altfel spus, repudiază din capul locului tot ce amintește, cât de puţin, de trecut, pentru a se aventura în mlaștinile unei noutăţi absolute, singura care pare demnă de interes. Oricum, criticul este specialistul discursului despre Artă. în acest discurs, el determină și stabilește moda. Dar aceasta din urmă constituie un aspect al societăţii identicului (Bellini[338]), în care identicul conduce la o diferenţiere care se menţine însă strict în cadrul curentului dominant. în secolul al XIX-lea, critica definea „bunul gust” de care toată lumea are atâta oroare, dar rolul ei se menţine același, iar, în plus, ea definește „gândirea corectă”, dusă până la limita nonconformismului, un produs tolerat, chiar

338 Luigi Bellini (1885-1946) - sociolog italian, (n. t.)

solicitat de societatea actuală. O modă este lansată întotdeauna de critica, care, în oceanul de forme aparent diverse și școli, desemnează ceea ce este bun și merită să fie urmat. în felul acesta, ea face și desface în artă, indicându-i unei clientele posibile limitele. în cadrul publicului dintr-o societate tehnicistă nu există niciun fel de spontaneitate. Legătura dintre discursul criticului și producţia artistică este acum atât de necesară încât A. Moles o consideră o probă a vitalităţii artei. ˇS-a proclamat peste tot moartea Artei, afirmă el, dar asistăm la „o înflorire fără precedent a doctrinelor și a eseului" care atestă – din punctul lui de vedere – că arta e vie. Dar aceste doctrine sunt opera criticilor. Ei produc un discurs necontenit despre artă, dar n-ar trebui poate să uităm că acesta nu e totuna cu arta. Și pe deasupra ar trebui să ne întrebăm, așa cum am făcut-o adeseori, dacă o vorbire atât de grandilocventă despre un lucru nu dovedește că lucrul în cauză nu se mai află aici. Libertatea și dreptatea nu sunt exaltate nicăieri mai tare decât în regimurile sub care acestea lipsesc. Apariţia miraculoasă a sute de critici, toţi fini, inteligenţi, eruditi, rivalizând în îndrăzneală și profunzime nu este oare doar voalul în spatele căruia se ascunde pur și simplu absenţa lucrului despre care se vorbește atât? Dar în sfârșit, n-am încercat în această analiză să descoperim dacă arta modernă este artă sau nu și nu aici ne vom angaja pe această cale fără ieșire.

Criticul este specialistul discursului despre Artă. Dar în realitate există trei discursuri diferite, în conformitate cu tendinţele artistice și regimurile sub care acestea se manifestă. Și drept urmare criticul de artă joacă trei roluri distincte. într-un caz e vorba să explice mesajul, în celălalt să explice non-mesajul, iar în regimurile doctrinare să păstreze ortodoxia. Am văzut că artiștii moderni care îi aparţin primei orientări vor să transmită un mesaj. Dar nu mai este posibil să spui direct ceea ce ai de spus. Asta nu este artă! Maniera abruptă și simplistă a *Tragicelor* lui dzubigné[339] nu e de noi. Trebuie ca mesajul, atât de

339 Agrippa DAubigné (1562-1630) - poet și om politic, reprezentant al barocului

complex, și corespunzând de altfel infinitei complexităţi a societăţii noastre, trebuie prezentat într-o asemenea manieră încât să seducă poate, dar să nu fie evident. A devenit chiar atât de subtil că, în mod limpede, are nevoie de un traducător pentru ca publicul să înţeleagă că se află în faţa unui mesaj. E nevoie de profunzimea lui Fermigier[340] pentru a reuși să percepem dramatismul, suferinţa, exilul, întreaga povară a negativului din opera lui Tapiés, de exemplu.

Este evident că pictorii și sculptorii minimaliști și postminimaliști, nu înseamnă nimic, absolut nimic, dacă nu beneficiază de un discurs explicativ. Ni se spune că arta lor e „mentală” și că, după ce arta ˝s-a supus atâta timp sentimentalităţii, astăzi nu mai vrea să i se subordoneze decât conceptualităţii. De acord. Dar nu văd de ce un X roșu trasat pe o foaie albă ar trebui să fie „conceptual”. Atunci trebuie să mi se explice. Căci nu există nimic evident, nici discernabil din punct de vedere intelectual, dacă un artist sau un specialist nu vine să mă facă să descopăr procesul intelectual, modul de întrebuinţare, logica operei. Ceea ce ˝s-ar numi „poetica facerii”. De acord și cu asta. Dar de ce acest act de a trasa două bare pe o hârtie ar reprezenta o poetică mai înaltă decât munca unui strungar din atelierul său? Acum intrăm în domeniul intenţionalităţii, a transfigurării magice dezvăluite de discursul specialistului (se detestă întrebuinţarea logică a limbajului, dar, în sfârșit, încă nu ˝s-a găsit nimic mai bun pentru a se explica schema absconsă a unei picturi moderne!). însă în privinţa afirmaţiei că această artă exprimă o stare primitivă sau o nevoie de ficţiune estetică… nimeni, dacă lăsăm deoparte filosofia explicativă, nu este copleșit de o asemenea ficţiune estetică, simplu reflex, vai, real, a ceea ce societatea noastră are mai dezumanizat și mai tehnicizat.

N-aș isprăvi niciodată dacă aș încerca să reamintesc

francez, (n. t.)

340 André Fermigier (1923-1988) - critic și istoric de artă. (n. t.)

toate cazurile în care critica a descifrat mesajul autorului[341]. în teatru și în cinema e la fel. Căci nu mai suportăm teatrul cu teză. Camus și Sartre, cu intenţiile lor explicite (și totuși cât de complexe și de voalate în raport cu teatrul de la 1900, chiar cu Ibsen[342]); acceptăm că există un mesaj, dar total obscur, așa cum e viaţa însăși. Și atunci doar isteţul critic îl poate traduce pe intraductibilul Beckett et[. în privinţa asta nu există niciun mister și nu o să insistăm. Uneori un semn ne avertizează că mesajul există (dar nu și care este...). O marionetă groaznică, cu cilindru pe cap și o ţigară de foi între dinţi apare pe scena de la Bread and Puppet[343]... Traducătorul specialist ne-o explică, iar noi suntem mulţumiţi că am luat parte la un dublu act: voalarea și revelaţia, Arta și explicarea Artei, manifestare în același timp intelectuală și revoluţionară. Totul este bine când se sfârșește bine, criticul vine și o atestă.

Mult mai subtilă este intervenţia criticii în ceea ce privește arta informală, arta care refuză să spună ceva[344]. Aici totul ar fi tăcere, totul ar fi incomunicabil dacă n-ar exista criticul. „Fascinaţia provocată de dificultatea, de incomprehensibilitatea operelor de artă trădează dorinţa de a descoperi un sens nou, secret, necunoscut până atunci, al lumii și al existenţei umane. Visăm să fim iniţiaţi, să percepem sensul ocult al tuturor acţiunilor de distrugere a limbajului artistic, al tuturor acestor experienţe originale, care la prima vedere n-au nimic în comun cu arta” (Mircea Eliade). Astfel, ne găsim în prezenţa unei arte criptografice, esoterice, care, pe deasupra, îşi refuză orice sens și nu vrea să spună nimic...

---

341 Se poate da ca exemplu exegeza monumentală a unei opere care n-are aparent nicio coerență: “catalogul” operei lui Marcel Duchamp, *în patru volume masive,* (n. a.)

342 Henrik Ibsen (1828-1906) - mare dramaturg norvegian, creatorul dramei moderne, autorul celebrelor piese *Peer Gynt, Strigoii, O casă cu păpuși, Rața sălbatică, Hedda Gabler, Când noi, morții, vom învia,* (n. t.)

343 Teatru de păpuși newyorkez. (n. t.)

344 Am văzut mai sus că, indiferent dacă e vorba de arta cu mesaj sau de arta tehnicistă, artistul își explică necontenit opera; și iată-l primind, în ambele cazuri, un ajutor substanțial din partea criticului, (n. a.)

Iar rolul ambiguu al criticului constă atunci în a face obiectul plasat în faţa lui să spună ceva, în a dezvălui sensul nonsensului, în a descoperi simboluri într-o sarabandă aberantă, refuzând desigur, în același timp, ca discursul vorbit să dispună de cea mai mică umbră de raţionalitate, în a produce un discurs puţin comprehensibil (în ciuda patosului) asupra unor opere perfect sibilinice și lipsite, intenţionat, de sens, în absenţa criticului, publicul ar fi ˟în totalitate absent[345]. La fel ca și sensul! în definitiv, critica joacă în raport cu aceste opere rolul unui cicerone în faţa publicului grăbit să traverseze în fugă sălile unui muzeu, rolul unui crainic de bâlci care, pe la 1900, prezenta prin târguri imaginile confuze ale lanternei magice sau rolul mai onorabil a unui preot din Evul Mediu explicând *libri idiotarum*[346]| De fiecare dată există o prăpastie între ceea ce i se oferă să vadă, să asculte, să simtă, să reţină și aptitudinile, cunoștinţele, sensibilitatea receptorului: criticul acoperă prăpastia. El situează, pe de altă parte, opera respectivă în cadrul marelui curent care a dus arta până aici și devine tovarășul de nedespărţit și sprijinul artistului. Este de partea subiectivismului. E minunat că artistul pretinde că nu exprimă decât singura și unica sa experienţă, exclusiva și intransmisibila lui subiectivitate, dar dacă se menţine aici nimeni nu-l va

345 Inteligența prodigioasă, dar inutilă a criticilor m-a uimit întotdeauna. Iată unul dintre miile de exemple posibile: criticul FORGE, despre o *Alegorie* a lui RAUSCHENBERG (Expoziția de artă modernă Amsterdam, 1968) care alătură o umbrelă și o bucată de metal: “Este una din cele mai caracteristice realizări ale lui Rauschenberg, prin îndrăzneala ei. Cu adevărat extraordinară maniera în care niște forme atât de puternice și atât de agresive ca metalul sau umbrela se acomodează cu suprafața picturală. Și totuși ele rămân integrale, intacte. Niciuna dintre afinitățile sau corelațiile pe care le-am enumerat nu antrenează dominația unei forme asupra celeilalte. Lucrurile, tranzițiile conviețuiesc într-o deplină egalitate, libere să se etaleze, să respire, să se pună în valoare, fără a fi asaltate de personalitatea vecinilor lor sau de vreun desen autoritar și unificator. Aspectul calm al umbrelei, rotundă ca un soare, aflată în prim-plan nu este tulburat de vigoarea strivitoare a metalului - deși aceasta nu-i rămâne indiferentă. Nici energia metalului nu este micșorată de impasibilitatea umbrelei. Această alegorie ar putea fi efectiv o alegorie a libertății, a autodeterminării unei cetăți prospere.”
Se poate vedea cât de sofisticat și cât de ridicol este un asemenea discurs, al unei persoane care vrea cu orice preț să decripteze *Alegoria,* produsă de un artist care, pur și simplu, practică deriziunea, (n. a.)

346 “Cărți pentru cei simpli” - destinate în Evul Mediu educației religioase a claselor sociale neinstruite, (n. t.)

asculta, căci nimeni nu-l va înţelege. însă, din fericire, criticul este acolo. Acesta sesizează subiectivitatea în cauză, graţie tehnicilor pe care le deţine, și o explicitează în așa fel încât un public vast să poată participa la acest Unicat absolut, închis în el însuși. Criticul decriptează astfel sarcina textului *ascunsă* de autor. îl estompează (cel puţin teoretic) pe acesta, pentru a face loc textului, sau caută expresia activităţii inconștiente a autorului, interpretează „zicerea" lui „nu e nimic de zis", dezvăluie „nezisul" printr-o „zicere" fără semnificaţie. Suntem deja dincolo de psihanaliză.

Nu sunt sigur că arta modernă ar fi evoluat în direcţia pe care a apucat-o dacă n-ar fi existat criticul. Altfel spus, artistul modern dispune de o prodigioasă facilitate: știe că, orice ar produce, în spatele lui se găsește o persoană care conferă sens producţiilor sale și îi decriptează simbolurile (care adeseori nici nu există). Și va fi așa, cel puţin atâta timp cât artistul urmează firul societăţii de astăzi și evoluţia actuală a mediilor artistice. Odată sigur de asta, el nu mai trebuie să se preocupe de fineţea expresiei, de producerea unei „forme" atașate de un „fond" și îşi poate permite să declare că nu exist fond, că arta e formă pură, fiind[ɔ- știe că există criticul, cel specializat să descopere sensul în nonsens și fondul într-o formă pură, care pretinde că nu vrea să exprime nimic. Criticul este plasa trapezistului care evoluează la o mare înălţime. Artistul care se conformează modelului asigurat de corpul social dispune de plăcerea suplimentară (pe care artiștii și-au revendicat-o întotdeauna) de a insulta nesancţionat publicul filistin de pe urma căruia trăiește. Criticul este acolo pentru a glorifica aceste insulte și pentru a demonstra că ele reprezintă cea mai înaltă stimă de care se poate bucura spectatorul, chemat să ia parte la o realitate nemaiauzită. Dar, pentru a juca un asemenea rol, criticul trebuie să devină tehnicianul acestei arte. El cunoaşte istoria, tehnicile și resursele mai bine decât oricare artist. Și cu cât opera devine mai abstractă, cu atât devine mai indispensabilă prezenţa unui tehnician, care nu

numai că este la curent cu tehnicile acestei arte, ci, încă și mai mult, își elaborează propria tehnică de interpretare. El dispune astfel de instrumente pe care alții nu le dețin. După ce a fost personajul indispensabil al societății burgheze, capitaliste, criticul devine acum un epigon reprezentativ al sistemului tehnicist. El face din artă și din înțelegerea artei o tehnică, el conduce la ideea că nu există lectură sau percepție naivă (sau, dacă există, sunt false), își instituie un monopol al reușitei precum și al valorii, altfel spus, joacă strict rolul unui tehnician: artistul îi supune un fel de materie brută, iar criticul, prin intermediul tehnicii de care dispune, elaborează această materie în așa fel încât să o facă utilizabilă și montează mașina în așa fel încât să-i dea maximul de eficacitate (adică impact asupra publicului). Criticul, în rolul său actual și mai ales în raport cu arta abstractă, îndeplinește o funcție socială de mediere monopolizatoare pe baza competenței lui tehnice. El este tehnicianul artelor și al literelor, comparabil cu enarhii[347] și toți ceilalți tehnocrați. Și, la fel ca toți aceștia, procedează și la reducția artei la un ansamblu de tehnici. Și nu este o întâmplare că recuzarea sensului și refuzul conținutului ˟s-au produs sub forma unei partide de ping-pong între critic și artist. Criticul își asigura preeminența, rolul social de neînlocuit, atestând că în artă nu există nimic care să nu fie ermetic, nimic care să nu fie simbol de gradul al doilea sau al treilea, evident inaccesibil profanului. Iar artistul joacă aceeași partidă, bizuindu-se pe o tehnică similară de a-și dejuca publicul[348]. Acest rol tehnocratic exclude în mod evident sensul, căci sensul i se sustrage tehnicii, pe de o parte, și poate fi sesizat și fără asistența acesteia. Arta informală și abstractă corespunde așadar perfect disponibilităților criticului. De aceea faimoasa dispută în

347 Absolvenții Școlii Naționale de Administrație din Franța sunt denumiți „enarhi”. École nationale d'administration - ENA este cea mai prestigioasă școală cu profil politic și economic din Franța, iar absolvenții ocupă posturi cheie din administrația publică a lumii francofone. (n. r.)

348 Am arătat pe larg în *Metamorfoza burghezului* în ce măsură burghezul îi pretinde artei de a fi tocmai asta. Nu voi mai reveni, (n. a.)

legătură cu noua critică mi se pare complet inutilă. Nu se poate altminteri: într-o societate tehnicistă criticul devine obligatoriu un tehnician; el reduce arta la formă și criptografie[349]. Dezbaterea privește de fapt validitatea sistemului tehnicist. Noua critică este traducerea literară și culturală a tehnocratismului social, nu aduce în raport cu acesta nimic nou și mai ales nimic revoluţionar, iar pretenţia lui R. Barthes de a crea o știință a literaturii se epuizează în realitate în aplicarea unei tehnologii. în aceste dezbateri se pune de altfel prea mult accent pe noua critică franceză: cu douăzeci de ani mai devreme, dacă nu mă înșel, mișcarea era lansată în Statele Unite. O făcea Ranson[350], cu *The New Criticism,* conform căruia opera trebuie considerată în sine, „independentă de orice consideraţii istorice, sociale, ideologice, biografice… Materialul romancierului nu este nici societatea, nici psihologia, nici ideologia, cu cuvântul și structurile frazei. Se încearcă să se discearnă în structurile formale ale operei anumite trăsături esenţiale… Simbolul nu mai este o imagine codată care trebuie descifrată pentru a fi ˟înţeleasă. Trebuie, dimpotrivă, să se perceapă pluralitatea sensurilor ambigue, limba plurală, cum va spune mai târziu Barthes” (J. Cabau[351]). Dezbaterea din Franţa despre noua critică are cel puţin meritul de a evidenţia că în cadrul acestui curent există tendinţe multiple. Căci avem pe de o parte afirmaţia că nu există sens, iar cuvântul se rostește de la sine, limbajul este autarhic și se constituie independent de vreun creator, iar, pe de altă parte (Doubrovsky[352]), voinţa de a nu accepta supremaţia

---

349 Debutul acestei dispute a fost marcat în Franța de studiul lui R. PICARD, *Noua critică sau noua impostură,* 1965, căruia R. BARTHES i-a răspuns cu *Critică și adevăr,* 1965, apoi S. DOUBROKSKY cu *De ce noua critică. Critică și obiectivitate,* 1966. Aici se găsesc elementele esențiale ale “procesului”, (n. a.)

350 John Crowe Ranson (1888-1974) - critic și universitar american, fondatorul curentului “noua critică”, (n. t.)

351 Jacques Cabau (1931 -1989) - critic și istoric literar, autorul unei istorii a romanului american, (n. t.)

352 Serge Doubrovsky (1928-2017) - prozator și critic, autorul cărții *De ce noua critică: critică și obiectivitate,* (n. t.)

limbajului, de a regăsi articulaţia scriiturii cu existenţa trăită, de a explica opera *oricărui* om, iar Pingaud[353] afirmă chiar în mod surprinzător că scopul acestei critici este, în cele din urmă, aflarea sensului adevărat al operei. Cheia fiind de fiecare dată aceea că autorul nu spune niciodată ceea ce vrea (sau ar vrea, sau ar fi vrut) să spună. Ajungem însă, oricum, la două consideraţii demne de remarcat. Este vorba mai întâi despre rolul eminent al criticului care se situează cu mult deasupra artistului creator. Roland Barhes o afirmă cu toată dezinvoltura: există un fel de ierarhie, în cadrul căreia se trece de la cuvânt la limbă, de la limbă la operă și de la operă la critică, „actul ultim al creaţiei literare, simbolul suprapus simbolului pe care îl constituie opera literară”. în absenţa criticii, opera este sterilă, căci critica reprezintă finalmente modelul lecturii; iar opera trebuie studiată nu în funcţie de cel care a creat-o, ci în funcţie de cel care o citește. Lectura este cea care compune opera. Așadar critica reprezintă floarea subtilă, vârful ultim, creaţia supremă a procesului artistic... o idee îndeajuns de admirabilă. Căci trebuie aplicată pretutindeni. Dar cea de-a doua constatare nu este mai puţin interesantă: neo-criticismul constituie un fel de corp de doctrine și de metode atât de impresionant încât autorii viitorului nu pot pretinde că i ˟s-ar putea sustrage fără a eșua în mlaștina în care Barthes îl aruncă pe cititorul mijlociu pentru care nu are decât dispreţ (ca un adevărat om de stânga, cum se pretinde). Neo-critica îşi impune în realitate punctul de vedere autorului, iar autorul începe să scrie *așa cum* pretinde neocriticul pentru ca valoarea lui să fie atestată de noua critică. Evoluţie interesantă care tinde să confirme ceea ce afirmam mai sus, că artistul funcţionează pornind de la anumite condiţii tehnice. Iar acum critica (tehnocrată) este cea care impune stilul creaţiei.

În sfârșit, criticul joacă un alt rol esenţial, dar de data aceasta în ţările cu ideologie avansată (un rol pe care de altfel l-am anticipat în trecere). El este gardianul

353 Bernard Pingaud (1924-2020) - romancier și critic literar, (n. t.)

corectitudinii ideologice a operei. Este garantul ortodoxiei. Singurul său rol devine atunci acela de a certifica faptul că opera este ideologic corectă și poate fi, prin urmare, livrată publicului. Soarta operei depinde în întregime de veridictul criticului. Dar pentru a-și exercita funcţia, criticii trebuie să traseze linia generală de urmat. Ei sunt, din momentul acesta, mediatorii dintre putere și artiști. Dar se pretind mai degrabă mediatorii corpului social. Această atitudine se întemeiază nu doar pe fenomenul ideologic, ci și pe faptul că opera de artă, indiferent care ar fi, este destinată să joace un anumit rol în societate, are o valoare pedagogică (și propagandistică), nu este semnificativă decât în măsura în care servește construcţiei socialismului și dezvoltării naţiunii. Opera de artă este integrată în corpul social nu atât prin originea ei, cât prin destinaţie, iar criticul este garantul acestei utilităţi, acestei integrări. Vedem deci că toate aceste orientări diverse fac din critic cel mai important personaj din lumea artei, iar acesta corespunde cu tehnicizarea societăţii la toate nivelurile.

Și este cât se poate de amuzant să constatăm că noua critică o atacă ţu vehemenţă pe cea veche, proclamând că aceasta reprezintă un aparat de control social, poliţia ultimă de care dispune societatea pentru a supraveghea exprimarea ideilor și conservarea valorilor… Căci cei care exercită și în ce manieră teroristă! — această funcţie, în mult mai mare măsură decât universitarii tradiţionaliști sunt tocmai neocriticii. în rolul exclusivist pe care și-l atribuie noua critică, în aristocratismul ei învăluit, criticul este agentul societăţii. Dar în timp ce criticii tradiţionaliștii sunt agenţii societăţii tradiţionale, neocriticii sunt cei ai societăţii tehniciste și manifestă un exclusivism radical faţă de tot ce ar putea să pună în discuţie această societate. Și cu cât critica actuală pare mai de avangardă cu atât este de fapt mai conservatoare, slujind la menţinerea puterii tehniciste, și creează legile creaţiei artistice în societatea de astăzi. Și finalmente, puși în faţa artiștilor, care sunt convinși că de acum înainte nu vor spune niciodată ceea ce vor să spună, că nu vor exprima

niciodată ceea ce vor sau, și mai bine, că nu există nimic de exprimat și, prin urmare, pot să scrie sau să picteze indiferent ce și indiferent cum, pentru că produsele lor vor fi livrate decriptorului ştiinţific (tehnicist în realitate), asistăm la faptul că acum critica substituie absenţei sensului explicit al operei un ansamblu tehnic de reguli precise și o metafizică a artei și a limbajului care *nu este altceva decât procesul dezvoltării sistemului tehnicist în raport cu datul natural.*

EPITOMA[354]

Viitorul incert

Cel mai puternic sentiment pe care ni-l poate inspira arta modernă, în toată complexitatea ei, este acela al unui viitor incert. în mijlocul unei lumi cum este cea tehnicistă, care îşi ia o aparenţă de rigoare și precizie, de previzibilitate și inteligibilitate, arta inversează acest proces, dar îl inversează zadarnic, în ambiguitatea ei, ea poate să fie la fel de bine punctul final al arhitecturii închise a acestei lumi sau breșa de incertitudine prin care ˟s-ar putea reproduce o istorie. Dar mă tem că breșa este superficială, o simplă crevasă decorativă, în timp ce peretele de beton se menţine, invulnerabil, în spatele ei. Ar trebui să încercăm să *știm* asta mai bine. Dar, de la bun început, suntem în prezenţa unor luări de poziţie pasionale. Opoziţia Francastel Mumford e bine-cunoscută. Atacul lui Francastel împotriva lui Le Corbusier (reacţionar și tehnic în același timp, dezvoltând în teoriile sale miturile sociale ale secolului al XIX-lea, „interpretul urii inadaptaţilor împotriva Parisului”), împotriva lui Mumford (un organicist și un umanist banal, un mistic al progresului, subiectiv și neștiinţific) și, în sfârșit, împotriva lui Giedion (un acuzator al tehnicii care lasă omul sfârtecat, mutilat, făcând afirmaţii nebazate pe probe și socotite drept evidenţe, având o viziune îngustă în aprecierile lui despre nivelul de evoluţia al gândirii și sensibilităţii contemporane) provine în exclusivitate dintr-o admiraţie entuziastă a tehnicii, din convingerea politică în

354 Rezumatul unei cărți, (n. t.)

triumful unui socialism care va rezolva toate problemele și dintr-o credinţă total mitică în puterea artei de a transforma lumea. El crede orbește că tehnicile de toate felurile, inclusiv cele artistice, sunt în serviciul unor finalităţi majore, că arta și tehnica se conjugă armonios pentru a produce noua lume umană prin asocierea artelor cu activităţile pozitive ale societăţii, că omul îşi exercită, în toate situaţiile, „puterile demiurgice”... Ne-am pronunţat deja în legătură cu această ideologie în *Tehnica și miza secolului.* Inutil să mai revenim. Poziţia lui Mumford, atât de moderată în *Tehnică și civilizaţie,* apoi în *Art and Tehnics* (1952) a devenit, la rândul ei, extrem de pasională în *Mitul mașinii.* Pasională, deoarece este probabil disperată. Autorul alcătuiește un rechizitoriu violent și lipsit de orice concesie, împotriva artei moderne, care a devenit pentru el o „anti-artă”[355] care exprimă un cult al anti-vieţii. Acest cult a apărut, din perspectiva lui Mumford, în același moment cu cercetările fizicienilor despre anti-materie. „Non-arta, anti-arta sunt metode destinate să convingă o vastă categorie de oameni instruiţi să-și simplifice percepţia, slabă oricum, asupra realului, să se abandoneze unei subiectivităţi găunoase... Marca experienţei numite azi autentice constă în eliminarea binelui, a adevărului, a frumosului... prin atacuri violente la adresa a tot ce este sănătos, echilibrat, de bun-simţ, raţional, motivat. în această lume a valorilor răsturnate răul devine binele suprem... se practică un moralism în răspăr”. „Anti-arta îşi face o profesiune de credinţă din revolta împotriva culturii noastre hipermecanizate, hiperânregimentate. Dar în același timp, ea justifică produsele cele mai elaborate ale sistemului la putere; anti-arta aclimatizează omul modern la habitatul pe care megatehnologia este pe cale să îl creeze: un cadru degradat de depozitarea gunoaielor, de reactoarele nucleare, de super autostrăzi... și totul este destinat să fie omogenizat arhitectural”. „Făcându-și propriul obiect din

355 Mumford desemnează de fapt prin termenul de anti-artă toată arta contemporană de după 1945. (n. t.)

aneantizarea subiectivă cu care ne amenință mega-mașina, anti-artistul, dobândește iluzia că a triumfat asupra destinului printr-un act de alegere personală. Părând să sfideze complexul de putere și să conteste regularitatea rutinelor, anti-arta acceptă cu obedienţă rezultatele programate ale acestora”.

Ne găsim și aici în prezenţa unei poziţii care nu este lipsită de fundament și care implică o înţelegere mult mai profundă a societăţii tehniciste, care se sprijină însă pe certitudinea unor evidenţe, pe existenţa permanentă a valorilor, a *unui* bine, a *unui* frumos, a *unui* sănătos, în timp ce astăzi nu mai putem realmente să ne bazăm pe niște valori permanente și universale (pe care doar credinţa le poate afirma ca atare) pentru a judeca tehnica și Arta nu în raport cu aceste valori ci în raport cu omul, cel puţin așa cum a fost el înţeles până acum. Dacă încercăm să ieșim dintre limitele descriptivului, fără a apela la judecata conformă valorilor permanente, un demers „științific” nu ne poate conduce decât la următoarele: de zece mii de ani, pe care îi cunoaştem aproximativ, a existat un fel de evoluţie aproape continuă, care a dus la elaborarea unor valori, a unui anumit model uman, ca și cum ar fi existat un proiect de bază care se realiza în mod inconștient. Dar subliniez: *ca și cum.* Aceasta nu este o iluzie. E o realitate. A existat o mișcare într-un anumit sens. Astăzi, *tot* ce era considerat (dintr-un evantai de perspective, firește) bun, frumos sau uman este pus radical în discuţie și repudiat. Evident, în acei zece mii de ani au existat momente de criză, de stagnare sau de regres, când omul putea să aibă impresia că totul era pus în discuţie. Dar cred că e o mare diferenţă între ceea ce se întâmpla atunci și ceea ce se petrece acum: puterea mijloacelor de care dispunem, caracterul universal al crizei, radicalismul contestaţiilor, concordanţa dintre procesul material de dezintegrare și ideologia intelectualilor și a conducătorilor (identică, indiferent de opţiunile politice) prezintă o diferenţă calitativă între crizele anterioare și cea din zilele noastre. Astăzi este

contestat întregul proces istoric de configurare a umanului, așa cum a fost înţeles până azi. Și în prezenţa acestor condiţii avem de ales, fără a putea preciza dacă ceea ce se petrece în prezent este „bine” sau „rău” la modul absolut.

Ruptura între tot ce se practică acum sub titulatura de pictură, sculptură, muzică et[. Şi ceea ce era considerat ca atare în mod tradiţional este atât de totală încât nu mai există nicio măsură comună. Marea greșeală a lui Malraux a fost că a încercat să înţeleagă ceea ce se întâmplă în prezent cu ajutorul istoriei comparate a artei; el a vrut (cu mai mult talent decât toţi ceilalţi) să introducă fenomenul actual în istoria artei și să-l explice printr-un discurs bazat pe această istorie. Or, neînţelegerea este uriașă: în artă ˇs-a produs aceeași ruptură totală ca în toate celelalte activităţi: tehnica ne introduce într-un univers total nou, niciodată văzut, niciodată conceput. Cunoștinţele anterioare nu mai servesc la nimic. ˇS-a putut vorbi cu îndreptăţire despre criza logocentrismului: timp de cinci mii de ani, omul a fost, înainte de toate, animalul care vorbea și toată activitatea lui era dictată de logocentrism, mai cu seamă în artă. Acum, pictura „abstractă” și muzica „concretă” atestă sfârșitul acestui primat al cuvântului. Nu este vorba doar despre o școală artistică, care i se opune alteia, ci de o ruptură cu tot ansamblul cultural născut din logocentrism. Pictura, muzica sunt moarte (la fel ca și filosofia!), iar noi producem lucruri, care nu mai au nimic în comun cu vorbirea și sunt derivate în exclusivitate. Logosul, cuvântul sunt terminate. Acum precumpănește Actul (dar nu actul personal și eroic), Actul mecanic. De acum înainte sau vom considera că Binele, Frumosul, Umanul, valorile constituite încetul cu încetul, merită osteneala de a fi apărate sau vom socoti că trebuie să ștergem toată istoria dintr-un condei și ˇs-o pornim de la zero… iată întrebarea. ˇS-a crezut că în domeniul muzical există o muzică „serioasă” (clasică), dar aceasta se referă doar la un moment istoric. în epoca tranzistorului și a Hi-Fi-ului, în permanenta ei magmă sonoră, experienţa

muzicii nu este uitată. Și pentru muzica savantă, cunoscătorul se transformă într-un expert. Această educaţie muzicală tehnică ucide emoţia muzicală. Cunoștinţele pretenţioase ucid realitatea fiinţei. Cunoscătorul analizează contrapunctul cel mai savant, dar nu mai vede cu ce corespunde un ansamblu muzical, nici măcar nu mai știe dacă acesta servește încă la ceva… Partea cea mai bună a artei moderne este expresia indicibilă, neexprimabilă limpede, a suferinţei omului în societatea de azi, în care este crucificat de lipsa de umanitate a tehnicii, o suferinţă pe care arta n-o transfigurează, n-o simbolizează, dar o exprimă în cruzimea și goliciunea ei, nemaipermiţând nici jocul, nici detașarea, aruncându-i în faţă privitorului sau ascultătorului această suferinţă și nu doar traducând-o, ci *producându-i* ea însăși suferinţă ascultătorului, prin opresiune, prin volumul enorm al muzicii pop, prin exasperarea nervoasă provocată de Xenakis sau de Barbaud, *producându-i* ea însăși spectatorului angoasa care devine singura măsură comună, singurul mijloc de comunicare al oamenilor din societatea noastră. Dar aceasta nu poate să se producă decât în măsura în care arta înregistrează o anistoricitate negativă și creează o ierarhie rigidă. Astfel arta fortifică și confirmă realitatea societăţii tehniciste: departe de a fi un protest sau un proces de conștientizare, ea închide cea din urmă portiţă, confirmând în forul interior al participanţilor la actul artistic această societate tehnicistă, care le rămânea acestora încă exterioară. Ea proiectează iluzia asupra realului și îi conferă realitate iluziei. împiedică omul să înţeleagă lumea tehnicistă, făcând-o să pătrundă în el, în timp ce-i fixează atenţia asupra aparenţelor și a nesemnificativului. Acesta este, printre altele, rolul artei cu mesaj politic. Angoasa reală trăită din cauza conflictului tehnic este deturnat spre activitatea politică, în timp ce mijloacele de deturnare estetică integrează omul încă și mai adânc în sistemul tehnicist reproducând cu încă și mai multă vigoare motivaţiile angoasei.

A elimina sensul din artă înseamnă de fapt eliminarea acelui „pentru că „pentru care a trăit omul până acum. înseamnă eliminarea efectivă a omului. Există, neîndoielnic, un „romantism perimat”, „plonjoane în profunzimile atomice ale sensibilităţii imediate”. Dar omul a încercat să iasă tocmai de acolo! Și se ajunge la relativizarea și reducţia umanului, ca și la aceea a moralei sau a canoanelor estetice, ba chiar a realului, devenit „ceea ce construim în mod arbitrar și artificios”. Nu mai există chip omenesc, nici cai, nici arbori, nici nori: toate acestea erau convenţionale, există doar linii, culori, elemente de percepţie, și o anumită ordine, impusă arbitrar, pentru a le combina. Desigur, în felul acesta se confunda caracterul arbitrar al regulilor jocului de bridge cu un arbitrar de un alt ordin, cel care i-a permis omului să „construiască” o realitate pe măsura lui, în care să vieţuiască și asupra căreia să aibă stăpânire... Arta modernă, am spus-o adeseori, a ucis subiectul în dublul sens al cuvântului, atât ca „temă” aleasă pentru realizarea unei opere, cât și ca subiect activ, compozitor, executant, auditor participativ, pentru a-i face loc abstracţionismului întemeiat pe un joc combinatoriu gratuit. Fie. Dar trebuie să fim atenţi la efectele acestui abstracţionism: evident, se poate afirma că este vorba despre o creaţie artistică pură. Lucrul e limpede: artificialitatea absolută, ducând la crearea unui univers în totalitate fictiv, permite o puritate absolută. Dar omul n-a putut trăi niciodată într-un mediu absolut pur, indiferent care ar fi fost acesta. Asta i-ar reuși doar unui semn algebric. într-o asemenea puritate, obiectul devine singurul subiect posibil și vrednic de interes. Acesta poate fi tehnica de producţie, procesul de comunicare, metoda de creaţie, et[. Și aceasta corespunde perfect cu eliminarea subiectului și cu suprimarea timpului trăit în favoarea exclusivităţii timpului mecanic. Acesta este ansamblul de premise și de consecinţe de așteptat dacă se atinge o atare puritate estetico-tehnicistă. Or, o asemenea destrucţie a subiectului și a timpului atrage după sine, printre altele, dar, într-un chip foarte ciudat, și

o conformare radicală. Este foarte curios să constaţi că artiștii (din toate curentele) pretind că sunt nonconformiști în timp ce toate premisele artei moderne antrenează conformarea auditorului sau a spectatorului. Dar nu e vorba de conformarea în raport cu un regim politic sau economic, ci de aceea mai profundă, faţă de structura tehnicistă și de asemenea faţă de curentul majoritar din societatea actuală: ceea ce unii teoreticieni ai artei numesc consensul social și fac din el singurul criteriu al artei. Și, în fapt, ori există o valoare „eternă" a frumosului, binelui, et[., pe care o folosim drept măsură, ori există consensul grupului căruia trebuie să ne conformăm; nu există nicio altă posibilitate de a cunoaşte ce anume să producem și ce anume să degustăm. Iar această conformare prin intermediul artei va fi cu atât mai riguroasă cu cât această artă iese din limburile și dramele sensului pentru a se lansa în căutarea unei eficacităţi a impactului. Căci tehnicitatea nu este prezentă doar în mijloacele de producţie. Ideologia tehnicistă i-a penetrat pe artiști într-o asemenea măsură, încât aceștia au ajuns să subordoneze actul artistic unei dorinţe calculate de eficienţă. Din instinct, din intuiţie, pictorul simţea că recurgând la cutare tușă obţine cutare efect, cutare impresie, muzicianul – că un acord sau altul va induce cutare emoţie, dar știa asta în cea mai mare măsură pentru că încerca el însuși acea emoţie, pentru că era răpit el însuși de acea culoare, care îi provoca o stare de șoc hipnotică. Astăzi ˇs-au schimbat toate astea. Graţie tehnicilor psihologice, comunicaţionale, et[. spectatorul poate fi luat în posesie în totalitate, ţinut prizonier într-o reţea senzorială căreia nu poate să i se sustragă, sedus de o suită de evenimente senzorializate; iar Moles consideră că „există o întreagă tehnică a rolului jucat în artă de calculator, care n-a fost încă exploatată". Această orientare a câștigat teren și, drept urmare, putem spune, pe de o parte, că astăzi nu se mai știe ce este artă, cu ce corespunde. *Câmpul ei ˇs-a schimbat.* Dar, pe de altă parte, este desigur imposibil să reducem arta la un joc. Cel puţin dacă nu considerăm drept joc și activitatea

ştiinţifică, care a dus la producerea bombei atomice. Arta a devenit una dintre funcţiile majore de integrare a omului în complexul tehnicist. De aceea, ea este în același timp purtătoarea unui mesaj (politicofilosofic), de pură diversiune, și devenit cu desăvârșire insignifiant, incapabil să transmită vreun sens. Căci singura realitate activă, tehnica, nu poate fi asumată de om în toate dimensiunile ei.

Întoarcerea la elementul brut, la zgomotul privit ca un dat de bază luat ca atare, la semnul grafic, la pata de culoare, la cuvântul devenit sunet, ieșite din contextul relaţiilor culturale care le impuseseră o anumită semnificaţie, ţin tocmai de această formalizare[356]. Așa cum am văzut, această atitudine este considerată adesea drept un progres. „Muzicienii au îndrăzneala și onestitatea de a rupe cu toate convenţiile pentru a reveni la ceea ce constituie baza și originea muzicii: blocul sonor brut”. Dar, în realitate, este vorba despre o operaţie de decuplare a omului de tot ce l-a semnificat până acum, pentru a-l azvârli în necunoscutul sistemului tehnicist. Nu trebuie ca acest om să mai folosească drept referinţă trecutul său, nu trebuie ca el să mai judece ceea ce se întâmplă acum folosind puncte de referinţă morale, estetice, ideologice, care i-ar permite să mai deţină vreo funcţie de control asupra exploziei tehniciste. Trebuie, dimpotrivă, ca sub pretextul „revenirii”, dincolo de semnificaţiile culturale depășite, la o bază mai indiscutabilă, să se nimicească în jurul lui toate reperele și toate referinţele. Iar cei care efectuează această operaţie, artiștii moderni, atât de lăudaţi pentru îndrăzneala lor, dar de fapt conformiști, par să nu-și fi pus niciodată cele două întrebări, totuși elementare: „De ce primitivul, care a perceput efectiv zgomotul pur, a încercat întotdeauna nevoia de a elabora, de a construi *altceva* decât zgomotul, de ce a vrut să-i dea o semnificaţie, de ce nu ˟s-a mulţumit niciodată să

356 Atunci când afirm asta, nu mă raportez, să precizăm încă o dată, la teoria generală a funcționalizării sociologice. Constat însă efectiv în societatea noastră un fel de funcționalism a elementelor esențiale, printre care și arta, ce nu mai sunt valorizate decât în raport cu funcțiile pe care le dețin în sistem, (n. a.)

reproducă acest material brut?” Și a doua întrebare: „Arta înseamnă în cele din urmă renunţarea la a interpreta, la a elabora, la a simboliza?” Căci aici am ajuns!

Și, în mod special, atacul savant dus împotriva limbajului constituie punctul culminant al acestei integrări în sistem. Minciuna mesajului revoluţionar al artei ţine de faptul că ea se limitează la a consacra babelizarea, în timp ce, pe de altă parte, exerciţiile lacaniene[357] furnizează legitimarea situaţiei. Limbajul ˟s-a sfărâmat. A explodat. Nu se mai poate transmite nimic. Pentru că nu mai există nimic altceva de transmis decât cuvântul divizat, deturnat, torturat, dezintegrat. Nu mai există altceva decât structurile, care pot fi inversate sau construite ca la jocul mecano. Limbajul a devenit un mecano. Iar atunci este limpede că el nu mai conţine nimic, cu excepţia acestei etichete. Și dacă întâmplător constructorul devoalează ceva, prin alegerea anumitor structuri, acest „ceva” nu este cu siguranţă ceea ce pretinde că ar fi vrut să spună, ci un „dincolo de intenţie”, pe care interpretul îl sesizează cu ajutorul tehnicilor la îndemână și care îl deposedează pe om de el însuși, dezvăluind ceea ce ascundea sau poate, mai exact, anihilându-l, în numele unei dezvăluiri căreia doar tehnicianul îi poate garanta adevărul; atunci trebuie să i se acorde o încredere oarbă acelui tehnician, psihanalist sau orice altceva, care pretinde că vede ceea ce nu percepe nimeni altcineva. Realitatea semnificativă a acestei operaţii este aceea că dacă astăzi omul pune în discuţie arta și limbajul, plecând (conștient sau nu) de la tehnică și de la impactul acesteia, e pentru că el însuși este pus în discuţie de tehnică. Și produce o vacuitate estetică și o lipsă de mesaj tocmai în măsura în care se găsește pe marginea inexistenţei; fiinţa omului este extenuată, el nu mai poate de acum înainte decât să lase să funcţioneze semnele și mecanismele. Acum omul îşi explică lui însuși propria inexistenţă (acesta fiind unul dintre rolurile esenţiale ale artei cu mesaj) și îşi

357 „Lacanian“ derivat de la Jacques Lacan, psihanalist. Teoriile sale sunt studiate în cadrul Lacanianismului. (n. r.)

reelaborează activitatea autonomă și individuală în calitate de contestatar. Arta este punctul central al acestei puneri în discuţie, conferind aparenţa unei activităţi autonome și noi, tocmai pentru că arta a fost unul dintre cele mai elevate domenii ale semnificaţiei. Astăzi nu mai există altă semnificaţie decât punerea în discuţie pentru că tehnica pune în discuţie fiinţa umană. Or, această punere în discuţie a oricărei semnificaţii este dublată (și nici nu ˟s-ar putea altfel) de un conformism total în domeniul acţiunii și al comportamentului. Conformism în raport cu tot ce e necesar pentru buna funcţionarea a sistemului tehnicist, un conformism care îşi poate găsi expresia cea mai elevată în reproducerea atitudinilor revoluţionare vizavi de anumite autorităţi ale trecutului, devenite inexistente. A dirija explozia revoluţionară asupra a ceea ce nu mai există, a o menţine în funcţiune vizavi de situaţii de acum înainte inofensive reprezintă unul dintre factorii procesului tehnic. Căci tehnica antrenează în același timp o punere în discuţie a fiinţei omului (ceea ce uneori acesta acceptă deliberat) și un conformism total în raport cu puterile, nerecunoscute, neetichetate ca atare de gândirea contestară, dar care constituie totuși forţele structurante ale noului mediu. în această situaţie, arta modernă este în același timp un martor și un complice. Este martorul renunţării la conștiinţă, al renunţării omului de a înţelege (prin alte mijloace decât cele oferite de paradigmele științifice) și de a organiza (prin alte mijloace decât structurările tehniciste). Este martorul omniprezenţei sistemului tehnicist, întrucât ceea ce trebuia să rămână apanajul sensului a devenit un joc al structurilor tehnice. Este martorul vidului existenţial, căci dacă el proclamă necontenit „Nu există nimic de spus”, e pentru că nu mai există nimic, absolut nimic, *de trăit,* iar știinţa omului, care este în curs de elaborare, o atestă în mod periculos. Nu mai avem de povestit în romane istoria unui erou, pentru că eroul timpurilor noastre, nemaitrăind nimic, nu mai are poveste. El există prin ceea ce i se întâmplă, ca și cosmonautul.

Dacă admitem în artă că omul este un obiect, că artistul însuși este un obiect, că putem denatura absenţa realului, aceasta este doar mărturia eliminării omului de către obiect (pe de o parte) și a manierei în care tehnica pretinde că trebuie tratat omul (pe de altă parte). Altfel spus, este atestarea absenţei acelui om, căruia i ˇs-a atribuit o importanţă exagerată (Robbe-Grillet). Dar nu este vorba despre o absenţă critică totală: în contrast cu absenţa omului subzistă, necriticate, legitimate, formele, structurile și tehnica însăși. Arta devine din momentul acela (și aceasta este cealaltă faţă a ei) complice și joacă un rol falsificator (care nu era câtuși de puţin necesar în toate societăţile). Ea este complice la aneantizarea, la inexistenţa, la reificarea omului; nu-ı mai îngăduie omului să trăiască, ci dimpotrivă, îl înfundă și mai mult în această deposedare. Arta justifică ceea ce este (adică triumful tehnicii), îi furnizează omului câteva compensaţii pentru a-l împiedica să-și găsească situaţia de netolerat, îi acordă iluzia revoltei, a iniţiativei, a libertăţii, dar, de fiecare dată, produsele acestei iluzii, îi întăresc convingerea că el nu este decât un accident planetar, că nu-ı poate atribui niciunui lucru sens sau valoare: această artă informă și depășită nu face decât să-i confirme inexistenţa. Chiar și cei care nu merg să viziteze expoziţiile de pictură, cei care nu ascultă muzică serială sunt impregnaţi de defetism retransmis prin mass media la nivel popular. Arta este complice pentru că face să se răspândească și să se interiorizeze ceea ce tehnica face din om, împiedicându-l să resimtă violent efectele acesteia, producând justificări idealiste ale situaţiilor reale și conferindu-le aparenţa libertăţii comportamentelor celor mai conformiste. Ea este de asemenea expresia directă și imediată a factorului dominant (care nu e ideologică, care nu mai e dominaţia clasei burgheze et[.). Tehnica produce astfel un întreg ideologic faţă de care omul nu se poate distanţa, pur și simplu pentru că acel proces de simbolizare și de distanţare, care îi fusese specific și genetic artei, este acum, pe de o parte, total devalorizat, făcut insignifiant,

chiar ridicol de activitatea tehnicistă, nonsimbolizantă și singura eficientă[358], pe de altă parte, integrat el însuși în sistemul tehnicist care utilizează în favoarea propriului beneficiu și pentru propria sa autodezvoltare simbolizarea și distanţarea, care îi sunt necesare pentru a progresa, dar numai în măsura în care acestea acţionează în interiorul sistemului. Astfel, după această descriere și după această analiză, suntem obligaţi să conchidem că arta modernă nu este, în niciuna dintre dimensiunile sau expresiile sale, nici creatoare, nici eliberatoare, nici instrument al vreunei eliberări. în starea actuală, nu există vreo cale de ieșire, nici pentru artă, nici pentru om.

Nicio speranţă? La prima vedere, nu. Sau oricum, foarte puţină. Dar aceasta implică un cortegiu întreg de *decizii* și de *alegeri.* Dacă vom continua să afirmăm că „aceea vorbește", că „omul este un accident", „hazardul și necesitatea sunt tot", că „totul este politică", că „totul se rezolvă prin lupta de clasă", că „arta trebuie să fie modernă", că „totul e relativ", atunci efectiv nu mai este nimic de așteptat, nici de făcut. Arta nu-și poate regăsi forţa critică și cuvântul decât dacă o rupe brutal cu sistemul tehnicist, încetează de a mai acţiona permutaţional, cu ajutorul materiei brute, de a urmări cu pasiune să descopere materiale și instrumente noi et[.; atunci valorile, etica, sensul ar fi, inevitabil, regăsite. în asta rezidă alegerea. Ceea ce evident nu trebuie să însemne reluarea valorilor tradiţionale, a unui sens deja afirmat, a unei etici burgheze! Nu, arta trebuie să fie inventivă (dincolo de modernitate), dar inventivă doar în această privinţă și nimic mai mult. Restul e comedie. Ea trebuie să fie locul reinventării sensului (și nu al afirmării

358 întreaga artă cade sub incidența unei istorioare simpliste și des relatate de propaganda antireligioasă din primele timpuri ale revoluției ruse: li s-a cerut copiilor să facă două straturi. într-unul dintre ele au fost puse semințe, îngrășăminte, a fost stropit și îngrijit zi de zi. Celălalt n-a primit nicio îngrijire. Dar s-au făcut rugăciuni și i s-a cerut unui preot să țină o slujbă religioasă. Primul a produs legume, cel de-al doilea: nimic. Această istorioară idioată este de fapt povestea care domină întreaga noastră societate și este reprodusă în mii de exemplare. E vorba, printre altele, de evidența superiorității desenului asupra discursului și a audio-vizualului (dar pentru a împărtăși ce?) asupra retoricii. Arta este somată să se conformeze celei dintâi dintre aceste practici sau de a nu mai fi nimic sau mai degrabă de a fi considerată drept un nimic, (n. a.)

nonsensului) împotriva nonsensului și, drept urmare, locul unei rupturi, al unui refuz, al unei efective puneri sub acuzaţie a sistemului tehnicist. Artistul nu mai trebuie să fie un simplu manometru al pierderii de presiune a sensului, un simplu seismograf ce înregistrează cutremurele de pământ provocat de valurile succesive ale tehnicului. Atâta timp cât va fi „modern” și va reflecta „nonsensul, absurdul, et[., el nu va fi mai mult decât marioneta ce distrează burtăverzimea pe care o ușurează de bani. Și spun asta despre cei mai mari dintre acești artiști: despre Xenakis ca și despre Paul Klee, despre Butor ca și despre Albee, despre Beckett ca și despre Vasarely, despre Stockhausen ca și despre Giacometti, creatorii de spaţii, agitatorii sunetelor, psalţii obiectelor… Nimeni nu va ţine pasul cu velocitatea tehnicilor și a aparatelor moderne. Nimeni nu va mai afirma superioritatea omului, confruntat cu o asemenea concurenţă. O situaţie singulară: în momentul în care toată lumea este de acord că omul trebuie să ia în mână și să domine cursul dezvoltării tehnice, iar cei care ar fi primii în stare să declanșeze cercetările în această direcţie, filosofii, teologii, artiștii, declară faliment și preferă să anunţe sfârșitul omului. Să regăsești un sens care să nu conducă la disperare și sinucidere. Un sens care să-ţi îngăduie să trăiești printre monștri. Un sens care, în același timp, să conţină semnificaţia vieţii noastre și să ne direcţioneze voinţa. Să simbolizezi realitatea în așa fel încât ea să nu mai reprezinte fatalitatea care nu-ţi mai lasă nicio speranţă, ci, deoarece este dominată de sens, să-i permită, dimpotrivă, omului să persiste în mijlocul acestui haos raţional. O căutare fără soluţie? Din contră, eu cred că omul modern are nevoie în asemenea măsură de un sens, încât se va implica în căutarea lui cu o energie care să-i asigure reușita. Dar e necesar ca sensul acesta să i se sustragă politicului, care nu poate duce decât la dictatură și opresiune. Știu cât de tare pot să scandalizez, dar atâta timp cât sensul va fi căutat în zona politicului, atâta timp cât Arta îşi va închipui că spune ceva făcând propagandă

politică, vom fi ˟în continuare supuși fatalităţilor lumii actuale. Calea politică e într-un impas radical (și – vai! — nu *în pace,* decât dacă adăugăm și *requiescat*[359]*.* Orice politică ajunge astăzi fatalmente aici!). Căci în politică nu i te poţi sustrage dublului joc, care îi este caracteristic acestei reţele: un dublu joc al puterii și al comunicării, căruia i se prostituează arta modernă. Puterea, care tinde să devină absolută (și nici nu poate să tindă spre altceva, de vreme ce nu mai există nici sens, nici valori) funcţionează tot mai în secret, comunică din ce în ce mai puţin, acţionează pe baza unor scheme abstracte, accesibile doar tehnicienilor, în timp ce, graţie mass mediei, comunică sensuri (false sensuri) și valori (contra-valori) care nu-i corespund niciunei realităţi; difuzează lucruri în care nu crede, lucruri pe care nu le face și nu le va face, iluzionând pe deplin publicul, care, în măsura în care crede în spusele mass mediei sau, mai degrabă este impregnat de acestea, ia drept realitate ceea ce este doar o iluzie.[360] Omul politic ţine, în mod necesar, un dublu discurs: unul obiectiv, pentru rarii iniţiaţi și partizani, despre ceea ce face în realitate, la nivelul unui praxis pur, eficient și machiavelic, și altul public, care se referă la un absolut, la un mare proiect, care nu are altă realitate decât aceea pe care le-o conferă mass media și, bineînţeles, Arta! Doar un refuz radical al politicului va permite regăsirea sensului și a valorilor, altele decât spoielile utilizate de propagandă. Dar acest refuz al politicului nu implică recluziunea în „turnul de fildeș”: dimpotrivă, a simboliza realul de astăzi înseamnă a genera o forţă care pune în discuţie realul de mâine. înseamnă a pune deja pe picioare o altă societate. Și acesta a fost rolul creator al artei atunci când și-a îndeplinit funcţia pe deplin. înseamnă contestarea fundamentală a ceea ce este (dubla faţă Stat-Tehnică) în numele a ceea ce se va naște. Arta mai întâi procreează, apoi naște. Dar pentru asta trebuie

359 Requiescat in pace! (lat.) - Odihnească-se în pace! (n. r.)

360 Mai pe larg despre acest dublu joc și despre realitatea politică actuală în J. ELLUL, *Iluzia politică,* (n. a.)

să iasă din defetismul generalizat, de un secol încoace, al acestei activităţi artistice moderne. Astăzi arta ar trebui să-și ia sarcina de a face inteligibil și suportabil universul nostru tehnicist, de a ne însufleţi curajul pentru ca omul să-i reziste aservirii sale în faţa progresului și a fericirii consumériste, de a ne trezi dorinţa arzătoare și implacabilă vizavi de Toate Celelalte, o dorinţă trăită însă doar ca *absenţă* și nu, în conformitate cu canoanele și necesităţile adaptării, ca o anticipare a lumii fericite realizate. Arta, un martor al acestei dorinţe-absenţă, da. Dar cine ar avea astăzi forţa de a anunţa asta nu ca pe o contestare morbidă, ci ca pe o mișcare îndreptată către creaţia noului? Totul trebuie luat de la început. Este vorba în primul rând despre conștientizarea faptului că, de un secol încoace, arta a pornit-o pe un drum greșit, ˝s-a supus puterilor, a mărturisit doar falimentul omului. Mai apoi este vorba despre conștientizarea faptului că arta nu îşi va regăsi vocaţia, valoarea și adevărul urmând o cale știinţifică. Dar evident că acest sens și aceste valori nu pot veni din exterior, nu pot fi propuse de un intelectual, de un filosof, de un moralist, artistul este cel care trebuie să redevină creator, nu doar de forme și combinaţii, ci un creator autentic, împreună cu grupul sau societatea, a ceea ce va fi recunoscut de acum înainte drept sens și valoare. Și aceasta nu printr-un discurs intelectual sau moralizator, care n-ar avea nicio trecere, ci printr-o redescoperire profundă, care să-i infuzeze întreaga operă, să fie receptată și să ia amploare[361], după ce tentativele lui

361 confruntărilor primitive. Omul le întoarce spatele, cu îndemânarea unui rac, acestor forțe de ruptură și de coeziune, pe care abia le cunoaște și pe care nu vrea să le recunoască. Acest leneș, de altminteri atât de frenetic, ar prefera să-și învețe lecția undeva în nori și privind pe fereastră. I-ar plăcea să copieze după natură, după sistemele închise, după matematicile combinatorii, după mașina de calculat. Nimic nu dovedește că sistemul omului trebuie să fie atât de închis. Nimic nu dovedește că omul a fost înțeles în esența lui. Nimic nu dovedește că principala sa calitate este inteligența, sau cel puțin ceea ce numim așa, căreia i-am dat, de-a lungul istoriei noastre, o întrebuințare atât de jalnică.” (P. SCHAEFFER)

Böll[362], West, Chagall[363364], Dalí, Buñuel, Bergman11, Fellini[365], Saint-John Perse[366], Neruda[367] au fost sortite eșecului. Cine va duce oare barca în larg?

Este nevoie de o *înţelegere esenţială,* de o pătrundere și nu de o fenomenologie. Este nevoie de *îndrăzneala* de a-i sfida pe acești monștri computerizaţi. Este nevoie de *speranţa* care să ne facă să pășim înainte ca niște învingători și pentru a învinge. Trei coloane pe care poate ˟s-ar putea edifica o artă nouă, care să însemne exodul din acest timp și exordiul unui discurs nou pe care trebuie să-l rostim dacă vrem să i ne sustragem matematicii destinului.

21 Semnalez o interesantă anchetă a revistei *Diagraphe* (1975) despre avangarda așa cum este văzută de 200 de scriitori. Ceea ce reiese este mai întâi un ansamblu de declaraţii despre caracteristicile avangardei din zilele noastre și toată lumea e de acord să o socotească politică. Este adevărat însă că trăsăturile

8 „Totul ne face să ne imaginăm posibilul omenesc cel puţin la fel de extins, la fel de complex și la fel de surprinzător, la fel de contradictoriu ca și potenţialul atomic. Ceea ce-i lipsește abordării omului sunt respectul și sensul. Prin respect înţeleg grija care trebuie să însoţească o abordare experimentală, așa cum se face în privinţa atomului, și să nu se reducă la reţete de gospodină sau la electrozi introduși în craniu. Prin sens înţeleg faptul că universul uman trebuie parcurs în sens contrar.

---

362 Heinrich Böll (1917-1985) - romancier și dramaturg german, laureat al Premiului Nobel. Dintre romanele sale se pot aminti *Casa văduvelor, Partida de biliard de la nouă și jumătate, Opiniile unui clovn,* (n. t.)

363 Marc Chagall (1887-1985) - pictor expresionist de origine evreiască, (n. t.)

364 Ingmar Bergman (1918-2007) - mare regizor de teatru și film, creatorul capodoperelor cinematografice *Fragii sălbatici, Oul de șarpe, Lumină de iarnă, Fanny și Alexander,* (n. t.)

365 Federico Fellini (1920-1993) - mare regizor italian, autorul filmelor *Casanova, Clovnii, Satyricon, La dolce vita, Nopțile Cabiriei, La strada,* (n. t.)

366 Pseudonimul lui Alexis Léger (1887-1975) - poet, laureat al Premiului Nobel, (n. t.)

367 Pseudonimul lui Neftali Ricardo Reyes Basoalto (1904-1973) - poet chilian, laureat al Premiului Nobel, (n. t.)